

Philippe V de Bourbon à Madrid

Architecture, décor et cérémonial
entre changement programmatique et tradition

Markus A. Castor
avec la collaboration de Anne Kurr

Le 16 novembre 1700 Louis XIV annonçait, à Versailles, la reprise de la couronne espagnole par son petit-fils, le jeune duc d'Anjou, qui prenait ainsi la succession du dernier des Habsbourg, Charles II¹ (ill. 1). A peine trois semaines plus tard, le 5 décembre, celui-ci quittait Sceaux afin de porter, sous le nom de Philippe V, la couronne espagnole pendant près d'un demi-siècle².

Cette situation, aussi contestée qu'unique en termes politiques, provoquant après le tournant du nouveau siècle une confrontation directe de la Maison d'Autriche avec un roi Bourbon, eut d'énormes conséquences sur le destin de l'Espagne et de l'Europe. Le nouveau règne ne causa pas seulement la Guerre de Succession d'Espagne – et par conséquent la restructuration d'une partie de l'Europe et notamment de la péninsule italienne –, mais entraîna également une transformation de la diplomatie européenne.

Les résidences royales et la cour de Madrid permettent d'examiner à quel point les conséquences de cette décision furent perceptibles au cœur de la représentation du pouvoir espagnol. Celles-là permettent en effet d'étudier la rencontre, les collisions et les assimilations de systèmes

¹ Au sujet du lieu choisi pour l'acte cérémoniel, voir Beatrix Saule, «Où le duc d'Anjou fut déclaré roi d'Espagne», dans *Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps*, éd. par Yves Bottineau et Sylvie Osorio-Robin, actes du colloque des 7, 8 et 9 juin 1993, Sceaux, 1995, t. II, p. 59-70, de même que le chapitre III dans le troisième volume des *Mémoires* de Saint-Simon : «Le lendemain, mardi 16 novembre, le roi, au sortir de son lever, fit entrer l'ambassadeur d'Espagne dans son cabinet, où M. le duc d'Anjou s'était rendu par les derrières. Le roi, le lui montrant, lui dit qu'il le pouvait saluer comme son roi. Aussitôt il se jeta à genoux à la manière espagnole, et lui fit un assez long compliment en cette langue. Le roi lui dit qu'il ne l'entendait pas encore, et que c'était à lui à répondre pour son petit-fils. Tout aussitôt après, le roi fit, contre toute coutume, ouvrir les deux battants de la porte de son cabinet, et commanda à tout le monde qui était là presque en foule d'entrer.» (ici et par la suite cité d'après l'édition Chernel, Paris, 1856). La proclamation en Espagne eut lieu, le 24 novembre, sur la Plaza del palacio (Plaza de la Armeria).

² A propos du voyage, voir Jean-Georges Lavit, «Le voyage de Philippe V de Sceaux à la frontière espagnole», *ibid.*, p. 71-78.

de signes visuels très différents, malgré le caractère international des conventions diplomatiques et les symboles du langage souverain³. Leur confrontation n'est qu'en partie maîtrisable et se caractérise pendant les premières décennies du règne surtout par un va-et-vient permanent entre assimilation, refus ou coexistence.

Au sein des résidences, les appartements royaux nous procurent la matière idéale pour une telle analyse. Car c'est ici qu'il est possible de trouver tous les éléments conditionnant l'expression visible du règne. L'exercice du pouvoir, aussi bien dans la vie quotidienne à la cour que dans le contexte des actes cérémoniels, trouve dans l'appartement son premier espace sémantique. Celui-ci relie le principe visuel d'organisation de la résidence, principe plus ou moins statique, à son utilisation selon des règles qui, souples ou invariables, seront toujours appliquées.

L'étude que nous proposons ici vise à définir la relation qu'entretiennent l'architecture, le cérémonial et la décoration des appartements royaux dans le contexte particulier – et symbolique – d'une Espagne largement dominée par le modèle français sous Louis XIV. En reconstituant les principaux axes du pouvoir en Europe et leurs formes d'expression parmi les maisons régnautes des Habsbourg, des Bourbons et des Orange-Nassau⁴, la confrontation directe des traditions et de leur revendication progressivement exprimée devient une sorte de mise à l'épreuve : non seulement pour le jeune régent, mais encore pour ceux qui se prononceraient en faveur d'une référence internationale ou d'une sorte de domination incarnée par le modèle versaillais. Ce n'est pas seulement le changement dynastique qui provoque une confrontation prévisible des traditions et caractéristiques « nationales » dans pratiquement tous les domaines⁵. Les faits clairement établis pour les premières décennies du règne des Bourbons au sud des Pyrénées permettent de déployer un large éventail des facteurs participant au processus dynamique de l'avènement d'un nouveau

3 Les préceptes médiévaux relatifs à la vie de la cour (*Hofordnungen*) sont unanimement appliqués partout en Europe. C'est seulement durant la période moderne que des particularités et des différences dynastiques semblent se développer par la suite. Par rapport aux « systèmes » français, allemand et anglais, systèmes également adaptés aux appartements (Versailles, Bonn, Hampton Court), voir le travail pionnier réalisé par Hugh Murray et Gladwyn Baillie, « Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces », dans *Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity* 101, 1967, p. 169-199. L'auteur considère que la dislocation du système français débute avec la remise en question du pouvoir royal sous le règne d'Henri III, contestation portée par son Grand Maître de France, le duc de Guise. Cette menace se prolonge jusque sous le règne de Louis XIV (durant la période de la Fronde) et contribue à la création d'un cérémonial dicté par le roi qui réduit l'action des courtisans à des actes purement symboliques. Il confère cependant au régent la liberté de soumettre la cour, selon ses besoins, à la loi variable du cérémonial.

4 Voir notamment *Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa. Bourbon – Habsburg – Oranien 1700*, éd. par Christoph Kampmann, Katharina Krause, Eva-Bettina Krems et al., actes, Philipps-Universität Marburg, 2006, Cologne, 2008, dans lesquels sont envisagés différents modèles dynastiques ainsi que les mécanismes de leur réception.

5 Voir Miguel Moran Turina, « Borbones versus Austrias », dans Bottineau, Osorio-Robin, 1995 (note 1), p. 91-98.

règne. Contrairement à la réception sélective de Versailles par les différentes cours de l'Empire, c'est ici la volonté active du roi français qui tente d'imprimer sa marque sur l'Espagne.

La réorganisation de l'Espagne, d'abord largement dominée par Versailles et particulièrement marquée dans les domaines militaire, financier, économique et administratif, fut acclamée, des deux côtés des Pyrénées et non sans propagande, comme un renouveau des Bourbons. Cette représentation idéalisée pose la question des moyens économiques disponibles, des ressources techniques et artistiques ainsi que celle des caractères, des prédilections personnelles, des contraintes et libertés créatrices liés aux protagonistes sur place⁶. La face visible du règne telle qu'elle s'exprime dans l'architecture, dans les collections d'objets d'art et à travers les actes constitutifs d'Etat, mais aussi dans la littérature et le théâtre, est un élément indispensable du « bon gouvernement ». Ici se manifestait surtout la nécessité de mettre en scène le règne des Bourbons. Dans ce contexte, l'appartement est le lieu où la stratégie de la transformation peut se développer avec un certain esprit de surenchère.

Dans le cas de l'Espagne du XVII^e siècle, en particulier sous le règne de Charles II, on constate un déclin économique que semblent renseigner des « signes de décadence »⁷. Peut-on parler d'une macro-économie

6 Après la mort de Juan de Austria (1679) qui avait gouverné en tant que demi-frère aux côtés de Charles V, l'on parvint, sous le duc de Medinaceli en tant que premier ministre, à stabiliser les finances. En poursuivant la politique d'économie grâce au comte d'Oropesa à la fin du siècle, il devenait possible de parer au déclin financier qui avait marqué toute cette époque. La reprise du pouvoir par l'Italien Giulio Alberoni nous rappelle la réserve qu'il convient de garder en interprétant le renouveau espagnol comme une simple assimilation des structures françaises. En fin de compte, c'était le perpétuel manque de moyens, principalement conditionné par les divergences militaires au cours de la Guerre de Succession, qui rendait impossible la réalisation de projets ambitieux.

7 Les chercheurs ont des avis partagés lorsqu'ils tentent d'évaluer le poids de la situation économique en Espagne sur les projets de construction et d'embellissement. L'état désastreux des finances publiques et la crise économique déterminaient également les ressources dont pouvait disposer Philippe V pour agrandir et transformer ses résidences. Voir Henry Kamen, « The Decline of Castile : The Last Crisis », dans *The Economic History Review* VII.1, 1964, p. 63-76 et, en ouvrage complémentaire Antonio Domínguez Ortiz, *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelone, 1969. Les années 1677 à 1687 étaient les plus noires. En termes économiques, cette situation est essentiellement caractérisée par une brusque alternance de périodes creuses et d'inondations, allant de pair avec la crise financière et l'inflation mondiale. Nous renvoyons à la brillante introduction de J. Lynch qui résume le contexte historique du XVII^e siècle espagnol : John Lynch, *Spain under the Habsburgs*, surtout t. II, *Spain and America 1598-1700*, London, 1969. Le phénomène du déclin a, dès le XIX^e siècle, donné naissance à une tradition de recherche proprement focalisée sur ces aspects historiques, voir Antonio Cánovas del Castillo, *Historia de la decadencia española*, Madrid, 1854, rééd. 1911. Voir aussi les ouvrages de José Deleito y Piñuela à propos du règne de Philippe IV : *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*, Madrid, 1952 ; *El rey se divierte*, 1928 ; *Sólo Madrid es corte*, Madrid, 1942, ainsi que *El declinar de la monarquía española*, Madrid, 1947. L'étude de référence pour le règne de Charles II de Gabriel Maura y Gamazo's, *Vida y reinado de Carlos II*, 3 vol., Madrid, 1942, et un travail d'orientation biographique de J. Langdon Davies, *Charles the Bewitched*, London, 1962, complètent ce panorama. En Allemagne, citons l'ouvrage toujours riche d'enseignements de Ludwig Pfandl, *Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kempten, 1924, et Sören Brinkmann, *Aufstieg und Niedergang Spaniens. Zum Dekadenzproblem in der spanischen Geschichtsschreibung von der Aufklärung bis 1898*, Sarrebruck, 1999.

stabilisée à la fin du règne des Habsbourg? Rien n'est moins sûr. D'un point de vue artistique, le xvii^e siècle tardif profite encore des prouesses accomplies pendant la première moitié du siècle. Cela suppose en même temps une consolidation de la tradition qui, depuis le milieu du xvi^e siècle jusqu'à la fin du règne de Charles II, conduit la collection d'objets d'art, essentielle dans la scénographie des appartements royaux, à un sommet artistique en Europe. Vers 1700, il est difficile d'ignorer cette évidence. Ces éléments comme des données contextuelles plus générales permettent de douter de cette nécessité absolue de réformes urgentes dont se font écho les sources françaises, face à une situation présentée comme désolante. C'est cette inquiétude dont procèdent les premiers projets de Philippe V, censés apporter un nouvel éclat à la Couronne à travers des rénovations et de nouvelles constructions, nonobstant d'importantes difficultés économiques qui devaient rapidement freiner l'ardeur du roi Bourbon.

Dans l'esprit des puissances européennes, à la fin du règne Habsbourg, l'Espagne reste un interlocuteur politique de premier ordre en raison de ses territoires d'outre-mer et du poids considérable de sa tradition. Qui plus est, au cours du siècle précédent, c'est encore le modèle espagnol qui conserve une certaine influence sur la cour française, par exemple à travers la disposition radiale des résidences autour du château central à Madrid⁸. Même le vice-chancelier de l'Empire, Frédéric-Charles de Schönborn, prince-évêque de Bamberg et Wurzburg qui endossa la responsabilité de médiateur dans la Guerre de Succession d'Espagne, introduit dans ses résidences un cérémonial dit «espagnol» au cours des années 1730, dans le contexte d'une sacralisation et d'un renouveau de l'intériorité religieuse⁹.

Nous ne désirons pas relater à nouveau les faits déjà bien établis¹⁰, mais plutôt interroger les mécanismes qui révèlent la dynamique des tendances au changement et à l'immobilisme. Les appartements des rési-

8 Le colloque *¿Louis XIV español?* examinait la façon dont la cour française du xvii^e siècle était marquée par la culture espagnole, en s'intéressant inversement aux transferts de modèles espagnols à la cour de Versailles. Voir *Louis XIV español? Madrid et Versailles, images et modèles*, sous la direction de Margarita Torrión et Gérard Sabatier, actes, Château de Versailles, 2004, Paris, 2009 (Centre de recherche du château de Versailles : Collection Aulica).

9 Voir Reginald de Schryer, *Max II. Emanuel von Bayern und das spanische Erbe. Die europäischen Ambitionen des Hauses Wittelsbach 1665-1715*, Mayence, 1996 (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte, 156), p. 53. Cet ouvrage étudie l'histoire du protocole à la cour de Max II Emmanuel de Bavière qui oscillait entre le cérémonial français et le cérémonial espagnol. Il suggère une répartition en fonction du cérémonial d'Etat (impérial) et du divertissement pratiqué à la cour (appartements, fêtes inspirées du modèle français), négligeant en revanche le problème de l'influence espagnole à la cour de Vienne.

10 Parmi les nombreuses études consacrées au règne de Philippe V d'Espagne, nous citons quelques-unes à titre d'exemple. La réédition du travail d'Yves Bottineau ayant fait date en 1962, *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V 1700-1746*, s.l. (Paris), 1993 (Mémoires du Musée de l'Île-de-France, Château de Sceaux, I), t. I, ainsi que les actes du colloque organisé pour cette même occasion dans la même collection, voir Bottineau, Osorio-Robin, 1995 (note 1). L'enjeu du

dences – le Palacio Real et Buen Retiro à Madrid même et dans les environs La Granja, Aranjuez, El Pardo et El Escorial – sont des lieux où la confrontation, voire la collision de deux systèmes antagonistes trouvent leur expression la plus caractéristique¹¹.

L'occasion est rare de pouvoir comparer la situation précédant un changement dynastique avec les transformations accomplies au cours des premières années de celui-ci. Le fait que de nombreux éléments n'existent que virtuellement, puisque certains projets en cours étaient abandonnés ou n'ont jamais vu le jour, ne retire rien à la qualité du point de vue. La tentative de réunir tradition et innovation dans un décor princier fusionnant les circonstances historiques, le cérémonial, les arts et l'architecture permet de saisir quelque peu la complexité de cette transformation. Un programme en résulte qui permet à la notion contemporaine de « transfert » de prendre une authentique signification.

Qu'il nous soit donc permis, à la fin de ce volume, d'étudier un peu plus en détail son thème général à l'aide d'un exemple précis qui s'y prête particulièrement en raison de la confrontation exemplaire du modèle Bourbons et du modèle Habsbourg. Dans quel contexte doit-on interroger ces transformations ? Quelle est l'interaction entre le cérémonial et l'architecture ? Existe-t-il des stratégies susceptibles de nous renseigner sur les pratiques de cour ? Sont-elles observables sous un angle à la fois moderne et autonome ?

Conditions préalables

La mort, en février 1699, de l'héritier putatif de la Couronne d'Espagne, le prince-électeur Joseph-Ferdinand de Bavière, petit-fils de la sœur de Charles II, avait laissé un vide important. Le dernier des Habsbourg espagnols, Charles II, resté sans descendance, avait fait du petit-fils de sa demi-sœur Marie-Thérèse et de Louis XIV son légataire universel. Avec le décès du monarque espagnol, le 1^{er} novembre 1700 à l'Alcázar de Madrid, le deuxième fils du Grand Dauphin Louis de Bourbon, Philippe d'Anjou, époux de Marie-Anne de Bavière, accédait au titre de roi d'Espagne (ill. 2).

L'extension de la sphère d'influence française servit de prétexte à une réforme de l'Espagne inspirée par Louis XIV et concernant tous les domaines possibles de l'appareil d'Etat et de la représentation. Celle-ci

règne de Philippe V du point de vue de l'histoire de l'art fait l'objet d'un catalogue d'exposition *El arte en la corte de Felipe V*, éd. par José Miguel Morán Turina, cat. exp., Madrid, Palacio Real, Madrid, 2002.

11 El Escorial et Aranjuez se trouvent à environ quarante kilomètres de Madrid. Parmi les « Sitios Reales » figurent de plus Tolède, Aceca, Vaciámadrid, El Pardo, Cadalso, Avila, La Fuenfría, La Granja, Riofrío et Ségovie.



2 Hyacinthe Rigaud,
Felipe V rey de Espana, 1701,
Versailles, Musée National
des Châteaux de Versailles
et de Trianon

devait assurer l'acceptation de la nouvelle dynastie tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, en déployant de sérieux efforts de propagande et une mise en scène programmatique. Il ne s'agissait pas seulement de faire preuve d'efficacité dans la vie quotidienne et dans les affaires d'Etat. La force d'innovation revendiquée pour le système administratif et financier devait également se mettre au service de l'art. Le «paysage des résidences» du nouveau roi Bourbon est le symbole visible de ce processus de transformation qui révèle aussi bien les réussites que les échecs de l'entreprise.

Parmi les personnes impliquées dans la réalisation de ce projet en relation permanente avec Versailles, il faut mentionner particulièrement Jean Orry et la princesse des Ursins, *camarera mayor* de la jeune reine Marie-Louise de Savoie et confidente de Madame de Maintenon¹². Cette

12 Marie-Anne de La Trémoille, fille du duc de Noirmoutier, Louis II de la Trémoille, devint en 1675 «princesse des Ursins», selon la forme francisée du nom de famille de son deuxième époux, Flavio Orsini. Orry avait l'intention de limiter le pouvoir des Cortes afin d'être en mesure de contrôler la situation financière dans un Conseil royal présidé par le roi. De même, il était prévu d'inclure les provinces, en premier la Castille, où l'on instaurait des gouverneurs. Jusqu'alors, le pouvoir exécutif était exercé selon l'usage espagnol par les Corregidores. La grande complexité de la situation se révèle dans la suite houleuse des événements : entrée en guerre contre l'Angleterre et la Hollande en 1702 ; en 1703, début de la guerre avec la Savoie et le Portugal ; capitulation de Gibraltar en 1704 ; évacuation des Flandres et de Milan en 1706, de Naples en 1707 et de la Sardaigne en 1708. A l'intérieur du pays : perte de la Catalogne en 1705, de Valencia en

dernière collationne des informations et joue les courroies de transmission entre la reine d'Espagne et Madame de Maintenon. Elle intervient également de manière plus indirecte entre Philippe V et Louis XIV. Toute l'étendue et la cohérence de cette stratégie de renouvellement apparaissent dans les projets de Philippe V, qui visaient également la langue et la littérature. La création d'une Bibliothèque royale et la mise en place des différentes académies participent d'une véritable tentative de transformation culturelle de l'Espagne¹³.

Les efforts français pour aboutir à une monarchie séculière dont l'unité du règne et du roi, des châteaux, de la cour et des collections détermine un ensemble cohérent, inspirent aussi la réorganisation absolutiste de nombreux princes d'Empire, qui s'opposent à l'oligarchie des grands d'Espagne et à l'alliance entre le roi et l'Église.

La francisation voulue par Philippe V provoqua de nombreuses frictions entre le gouvernement et la cour. Elles s'exprimèrent, comme l'a montré Yves Bottineau, jusque dans l'organisation des appartements de l'Alcázar, où le flou règne dans les prérogatives du roi et de l'administration. Par les ducs de Bourgogne et la maison des Valois, les nobles de la cour et les officiers sont toujours liés à la « curia regis » des Capétiens. De fait, le cérémonial, a priori immuable, devient progressivement un réseau compliqué, tissé de privilèges et de contraintes¹⁴. Par sa forme qui exprime la relation au souverain dans toutes ses modalités et pour chaque rang, il impose une sorte de carcan à la personne même du roi, projetant sur lui les idéaux de la Grandezza et de la Gravitas de l'Espagne. L'inaccessibilité du roi, les rituels rigoureux et l'uniformité du quotidien

1705, de la plus grande partie de l'Aragon en 1706. A partir de 1710, la donne change : victoire à Villaviciosa en 1710, lassitude de la guerre du côté anglais, acceptation du trône impérial par l'archiduc Charles en 1711, puis le traité d'Utrecht en 1713. La révolte de l'Aragon et sa reconquête contribuent à l'unification du royaume et permettent d'espérer un Etat moderne et une véritable restauration de l'autorité royale en Espagne. A l'avènement du roi, les fonctions clés revenaient toujours à l'aristocratie espagnole, notamment à travers les conseils.

- 13 Il faut comprendre par là une transformation partant d'un système structuré vers un règne des organisations, comme l'a souligné Christina Hofmann en mettant en avant les relations « non-institutionnelles », à savoir les relations clientélistes et les facteurs de structuration à la cour et dans la maison royale, voir Christina Hofmann, « Das Spanische Hofzeremoniell – eine spezifische Ausdrucksform nichtverbaler Sprache », dans Volker Kapp (éd.), *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, Marbourg, 1990 (Ars Rhetorica, 1), p. 142-148. Au sujet de la réorganisation de l'administration des bâtiments sous Philippe V, voir Virginia Tovar Martín, « La arquitectura en el reinado de Felipe V – su organización administrativa y consultiva », dans cat. exp. Madrid, 2002 (note 10), p. 303-316. La création de la Real Academia Española par Juan Manuel Fernández Pacheco, marquis de Villena, sous la protection de Philippe V en 1713, semble en effet être partiellement une copie de l'Académie de Paris ; elle s'inspire en même temps de l'Accademia della Crusca italiana fondée, en 1582, à Florence. Une des prouesses de l'Académie espagnole est la publication en six volumes d'un *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o motivos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes del uso de la lengua*, 1726-1739.
- 14 Voir la situation dans le Reich chez Antoni Mączak (éd.), *Klientensysteme im Europa der frühen Neuzeit*, Munich, 1988 (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien, 9), où l'intérêt porte surtout sur le sud de l'Allemagne.

sont diamétralement opposés au modèle de Versailles. L'administration financière de l'Etat reste cependant en contact avec le roi grâce au fonctionnement de la cour. L'invisibilité du roi dans le cocon de sa fonction quasi divine est couplée avec la visibilité distante du régent dans le rituel des affaires gouvernementales.

Dans cette perspective, il est logique que l'on ne trouve pas au centre du pouvoir, à l'Alcázar, ce qui caractérise Versailles, à savoir : l'identité des fonctions privées et publiques du roi dont la vie mondaine est *en même temps* un instrument d'action gouvernementale. Des appartements destinés aux plaisirs de la cour, les Grands couverts et les fêtes manquent à la cour espagnole. Restent les cérémonies officielles qui ont lieu en dehors de cette sphère. A l'absence du roi espagnol s'oppose l'omniprésence du roi de France. Dans ce contexte, le voyage à Madrid dut se présenter comme une entreprise délicate pour le duc d'Anjou ayant grandi à Versailles et à Marly. Finalement, rien ne change pour les Grands d'Espagne et leur propre image, ni pour l'existence de la cour espagnole¹⁵.

Une telle cour pouvait-elle vraiment s'ouvrir aux influences françaises? En ce qui concerne la cour espagnole, l'image et les fonctions des grands d'Espagne restèrent les mêmes. Ces derniers n'interférèrent en rien dans le fonctionnement étatique du pouvoir. De fait, une restructuration et les éventuelles réformes conséquentes les intéressèrent peu¹⁶. Philippe V était d'ailleurs accompagné par tout un entourage de courtisans français, qui auraient été choisis en fonction de leur connais-

15 Ce sont les nombreux conseils qui dirigent les affaires gouvernementales sous l'autorité formelle du roi : Conseil d'Etat (politique et militaire), Conseil de Guerre et Conseil de Castille (juridique), Conseils d'Aragon, d'Italie, des Flandres, des Indes, des Finances et beaucoup d'autres. En raison de sa complexité, le système se montre excessivement fragile quant aux prises de décisions et à leur exécution. Les interférences et relations clientélistes qui en faisaient partie étaient pratiquement cimentées au cours de l'histoire, provoquant un imbroglio difficile à réformer. Cette oligarchie représentée par les Conseils (l'archevêque de Tolède Porto-Carrero, Don Manuel Arias, Don Baltasar de Mendoza, comte de Montijo, le duc de Medina-Sidonia comme majordome de Charles II, Villafranca, le comte de San Esteban del Puerto, le duc de Montelón, le marquis de Villena) se trouve, par de nombreux mariages, mêlée à un conflit d'intérêts, encore plus facile à instrumentaliser en raison de la participation des différents clans dans les Conseils. Dans ses *Mémoires*, Saint-Simon, ayant lui-même évolué à Versailles, donne un aperçu amusant du réseau relationnel au sein de la monarchie espagnole.

16 Le marquis de Villena y figure comme une exception. Dans une lettre adressée à Louis XIV, il esquisse les projets de modernisation. Il est difficile de déterminer dans quelle mesure ceux-ci s'inspiraient d'un modèle français concret. Voir Célestin Hippeau, *Avènement des Bourbons au trône d'Espagne, correspondance de M. d'Harcourt, ambassadeur de France auprès du roi Charles II*, 2 vol., Paris, 1877, t. II, p. 319-320, lettre du 29 novembre 1700. Don Juan Manuel Fernández Pacheco, marquis de Villena et duc de Escalona, était à la fois vice-roi de Navarre, d'Aragon, de Catalogne, de Sicile et de Naples. Selon la volonté de Philippe, il crée la Real Academia Española et devient son premier directeur, voir Emilio Cotarelo, «La fundación de la Real Academia Española, y su primer director : Don Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena», dans *Boletín de la Real Academia Española* I, 1914 et Gregorio de Andrés Martínez, «La biblioteca del marqués de Villena, don Juan Manuel Fernández Pacheco, fundador de la Real Academia Española», dans *Revista española de historia* 48/168, 1988, p. 169-200.

sance de l'étiquette et du goût à la française en matière de savoir-vivre et de gastronomie. Ainsi environ cinquante personnes figurent-elles sur une liste « des personnes destinées à suivre le roi d'Espagne à Madrid »¹⁷.

Stratégies versaillaises

L'influence de Louis XIV sur les affaires d'Etat et les projets architecturaux à Madrid est bien documentée : « Il serait bon dans la suite de convenir de tout ce qui sera capable d'entretenir une parfaite intelligence entre mes sujets et les Espagnols, de les unir à la manière que le même esprit semble les conduire à l'avenir ». La tentative d'aligner Versailles et Madrid sur un même axe s'opère depuis Versailles. Les archives de cette correspondance sont intégralement conservées. Le lien fortement encouragé entre l'Ordre du Saint-Esprit et l'Ordre de la Toison d'Or figure parmi les exemples les plus importants d'un point de vue symbolique¹⁸ (ill. 2 et 3). En mettant sur un pied d'égalité les Grands d'Espagne et les ducs et pairs de France, Louis XIV tenta de synchroniser les structures sociales¹⁹.

L'idée directrice était l'unité des deux pays ; l'intention de reformer la cour, le renvoi de certains Grands qui avaient tenté d'interférer avec le pouvoir, tout cela peut laisser supposer que le modèle versaillais s'imposait progressivement. Mais l'influence réelle de ces premières années – où Madame des Ursins avait l'impression de voir la Maison de France régner dans ce royaume²⁰ – sera par la suite « corrigée » par le mariage du roi avec Marie-Louise de Savoie (2 novembre 1701).

Les transformations ne se sont pas fait attendre²¹. La nette diminution du personnel alla de pair avec la réaffectation d'un certain nombre d'officiers. Le marquis de Villafranca devint *mayordomo-mayor*, le duc

17 Pour ne citer que les plus importants : confesseur et père (le jésuite Daubenton), premier médecin, premier chirurgien, apothicaire, premier valet de chambre, premier valet de garde-robe (Gaspard Hersent), deux huissiers, trois valets de chambre, valet de chambre tapissier, un barbier, deux garçons de chambre, un porte-manteau, garçon de fourrière, deux officiers pour la cuisine, autant pour l'office, écuyer cavalcadour (marquis de Valouse), douze coureurs de son écurie, quatre valets de pied, une empeseuse, blanchisseuse du corps, sa nourrice ; voir Hippeau, 1877 (note 16), p. 356 et suivantes.

18 Intégralement publié par William Coxe, *Memoirs of the Kings of Spain of the House of Bourbon, from the Accession of Philip V. to the Death of Charles III. 1700 to 1788. Drawn from the original and unpublished documents*, 2^e édition, Londres, 1815, t. I, p. 124-128 et Hippeau, 1877 (note 16), p. 517-520. Voir à ce sujet Bottineau, 1993 (note 10), p. 150-151. Une analyse détaillée révèle à quel point la communication était filtrée par Madame de Maintenon et Madame des Ursins.

19 Avec le pair de France, Paul Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, comte de Buzançois et baron de La Ferté-Hubert, un français est pour la première fois nommé Grand d'Espagne, en 1701.

20 Voir Bottineau, 1993 (note 10), p. 173.

21 A propos de l'histoire de la Maison du roi des Bourbons, voir Nicolas Le Roux, « La Maison du roi sous les premiers Bourbons – Institution sociale et outil politique », dans Chantal Grell et Benoît Pellistrandi (éd.), *Les cours d'Espagne et de France au XVIII^e siècle*, Madrid, 2007 (Collection de la Casa de Velázquez, 98), p. 13-40.

en 1701 pour assainir les finances. Il devient, en tant qu'attaché extraordinaire, l'un des premiers administrateurs français avec Amelot²³.

Déjà sous les Habsbourg, les résidences royales avaient connu d'importantes modifications à intervalles réguliers. La transformation de l'Alcázar entreprise au siècle précédent, sous Philippe II et Philippe III, procédait de la nécessité de se conformer aux prescriptions du nouveau cérémonial bourguignon quant à la disposition des pièces et à l'aménagement. Nous évoquerons les particularités tout à fait uniques du cérémonial espagnol, avant d'étudier en détail cette disposition.

Cérémonial et introversion

Les connaissances du cérémonial à la cour espagnole sont étonnamment fragmentées et parfois, contradictoires. L'utilisation souvent inexacte des termes rituels, de l'étiquette, du protocole et du cérémonial a également prêté à confusion²⁴. La situation ne s'est guère arrangée avec les témoignages d'Antoine de Brunel, de Marie-Catherine d'Aulnoy et de Saint-Simon, qui confondaient les traditions²⁵. Face au caractère rigide, immuable, des configurations cérémonielles espagnoles, de nombreuses réformes de la *Reglamentación borgoña* introduite par Charles et son fils Philippe II ont été opérées. C'est l'ensemble de cette évolution qui caractérise ce que l'on appelle le cérémonial de la cour espagnole.

Celui-ci «était bien moins une somptueuse glorification du règne princier tournée vers l'extérieur qu'une discipline appuyée du monarque et de sa famille à l'intérieur. Le ton de ce cérémonial se caractérisait par une sacralisation et une élévation charismatique du souverain, de la *caesarea maiestas*, de la "majesté catholique". La famille royale n'était pas un objet de "culte extérieur" [...], mais bénéficiait d'une vénération universelle. Ce

23 Michel-Jean Amelot, baron de Brunelles et marquis de Gournay, joua un rôle central dans la Guerre de Succession et dans la réorganisation de l'armée espagnole. A partir de 1698, il fut conseiller d'Etat, entre 1705 et 1709, ambassadeur en Espagne.

24 C'est justement l'Office du gouvernement régional de la Styrie et son chef du protocole qui, aujourd'hui, tentent de remédier à l'ignorance générale grâce à un manuel historiquement sérieux et utile pour mettre fin à cette confusion des termes et faire comprendre l'usage et la chorégraphie de ces règles, voir Hofrat DDr. Karl Urschitz, *Protokoll mit Zeremoniell und Etikette*, Graz, sans date.

25 Voir au sujet des nombreux témoignages, notamment de voyageurs français, les explications exhaustives chez Consuelo Maqueda Abreu, «La corte española del Barroco vista por los extranjeros», dans Grell, Pellistrandi, 2007 (note 21), p. 125-148. De manière similaire, cela concerne le cérémonial de la cour impériale de Vienne qui ne se base précisément pas sur le cérémonial espagnol, mais sur les préceptes héréditaires de l'empereur Ferdinand I^{er} en 1572. A propos de la perspective allemande, voir Thomas Weller, «Andere Länder, andere Riten? Die Wahrnehmung Spaniens und des spanischen Hofzeremoniells in frühneuzeitlichen Selbstzeugnissen aus dem deutschsprachigen Raum», dans Andreas Bähr, Peter Burschel, Gabriele Jancke (éd.), *Räume des Selbst. Selbstzeugnisforschung transkulturell*, Cologne, Weimar et Vienne, 2007 (Selbstzeugnisse der Neuzeit, 19), p. 41-55.

genre d'étiquette avait un côté sombre, une certaine gravité, et faisait du souverain une personnalité tabou, l'entourant d'une aura surhumaine, le transportant dans une sphère quasi divine, loin du monde. En Espagne, on ne constate aucunement un "désenchantement de la monarchie de droit divin" comme il devait se produire plus tard et ailleurs. [...] En revanche, le cérémonial de la cour espagnole proprement dit se limitait au "cercle intérieur" de la cour; c'était surtout la famille régnante qui lui était soumise. Le roi et la reine tenaient chacun leur propre cour. On se voyait rarement, on dormait et mangeait séparément. Le régent et la régente étaient "intouchables". Le palais royal de Madrid devint ainsi pour eux une "sommptueuse prison"²⁶.

Né au XVI^e siècle, le discours anti-espagnol, qui s'exprimait dans les récits des voyageurs et des diplomates envoyés en Espagne, est étonnamment vivace. Il convient toujours d'interroger les motivations réelles d'une stigmatisation du cérémonial espagnol, volontiers présenté comme rigide voire rigoriste. Est-ce le cadre codifié des actes cérémoniels (entrée solennelle, réception des envoyés, etc.) qui dérange ou bien l'étiquette, c'est-à-dire le cérémonial et les formes spécifiques de comportements qu'il détermine?

Deux approches essentielles permettent d'évaluer les prescriptions du cérémonial espagnol. L'interprétation la plus ancienne, illustrée par Ludwig Pfandl, met en relief le caractère intangible de la personne du roi, tout en soulignant la relation organique qui unit celui-ci avec l'organisation de la cour. Le cérémonial conforte l'isolement et le confinement du monarque afin de renforcer sa dimension surhumaine. Ses gestes et actes sont régis par des codes précis, stricts. Cette perte d'identité du souverain au bénéfice de sa fonction est assimilée à un véritable acte de contrition et d'humilité chrétienne²⁷. L'interprétation espagnole du cérémonial comme mise en scène ne surprend pas, eu égard notamment à la tradition théâtrale sévillane puis madrilène. Si l'on songe à Versailles, on peut se demander si le cérémonial espagnol n'identifie pas strictement l'homme et son rôle, le théâtre et la réalité²⁸.

Dans son étude historique du cérémonial à la cour espagnole²⁹, Christina Hofmann a mis l'accent sur le moment de la sacralisation du souverain. Avec la christianisation du cérémonial impérial antique,

26 Rainer A. Müller, *Der Fürstenhof in der frühen Neuzeit*, Munich, Oldenbourg [1995], 20042 (Enzyklopädie deutscher Geschichte, 33), p. 14.

27 Ludwig Pfandl («Philipp II. und die Einführung des burgundischen Hofzeremoniells in Spanien», dans *Historisches Jahrbuch* 58, 1938, p. 1-33) recourt ici sans doute aux mécanismes révélés par Sigmund Freud (*Totem et tabou*).

28 A propos de la comparaison entre le cérémonial de cour et le théâtre, voir Michael de Ferdinandy, «La forma de vivir del Monarca español», dans *Eco* 176, 1975, p. 115-135.

29 Christina Hofmann, *Das Spanische Hofzeremoniell von 1500 bis 1700*, Francfort, 1985 (Erlanger Historische Studien, 8), ici également les positions discutées de Pfandl et Ferdinandy, p. 15 et suivantes; ainsi que son analyse précise déjà citée, Hofmann, 1990 (note 13), et *id.*, «Die Herkunft und Tradierung des Burgundischen Hofzeremoniells», dans Jörg Jochen Berns et Thomas Rahn



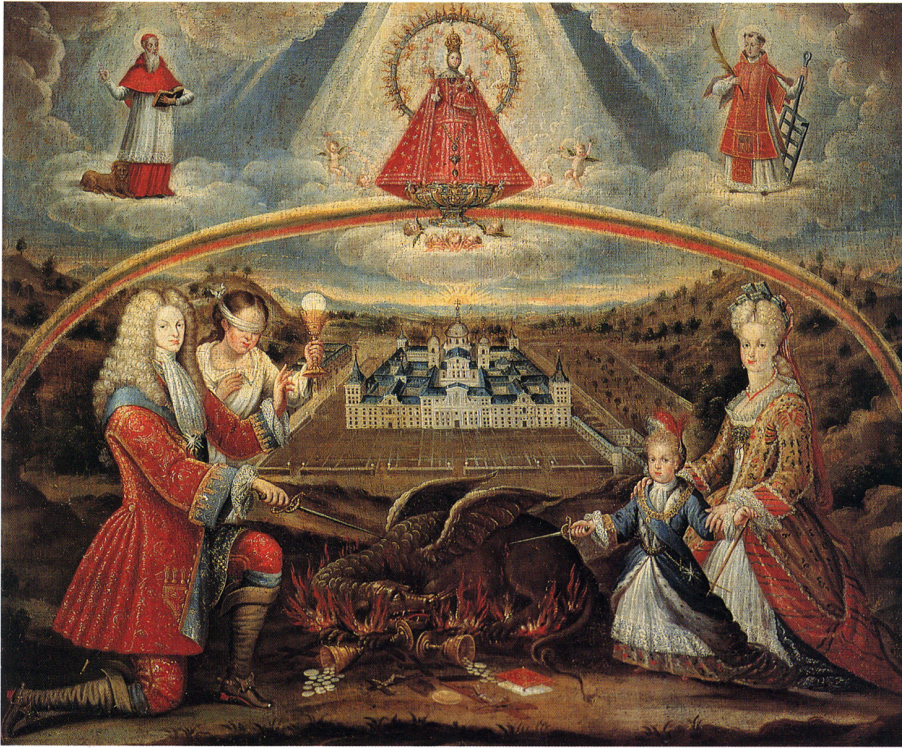
4 Pedro de Villafranca, *Felipe IV*, dans : Francisco de los Santos, *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo et Real del Escorial*, Madrid, 1657, Madrid, Biblioteca Nacional

l'ordre du cosmos divin s'absorbe définitivement dans l'empire³⁰. Le lien sacré du roi espagnol vise à confirmer la pérennité du règne en même temps que celle de la cour d'Espagne (ill. 4 et 5). Les deux interprétations sont sans doute justifiées ; toutes deux présentent un cérémonial tourné vers l'intérieur, qui s'incarne littéralement dans la distribution et la décoration des pièces cérémonielles.

Depuis son introduction en 1548, cette étiquette ne changera pratiquement pas pendant plus de deux siècles ; aujourd'hui encore, ses caractéristiques subsistent dans les rapports diplomatiques et dans l'univers de la cour. Ce serait presque absurde de se demander si l'Espagne, compte tenu de son positionnement politique de premier plan sur la scène internationale, aurait adopté le modèle de la cour versaillaise si la Guerre de Succession d'Espagne n'avait pas provoqué l'avènement et la consolidation de la dynastie espagnole des Bourbons. Pendant la régence

(éd.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen, 1995, p. 150-156. En complément, la thèse instructive de Regine Jorzick, *Herrschaftssymbolik und Staat: Die Vermittlung königlicher Herrschaft*, thèse, Universität Hamburg, Munich, Oldenbourg, 1998.

30 Pour réaliser le changement du modèle cosmologique de la Renaissance en iconographie baroque entre guerre et paix – changement incarné notamment par la collection d'objets d'art en tant que partie intégrante de l'appartement –, voir Fernando Checa Cremades, «Die politische Bedeutung der Gemäldesammlung Philips IV – Der Alcázar von Madrid», dans *1648 : Krieg und Frieden in Europa*, éd. par Klaus Bußmann et Heinz Schilling, cat. exp., Münster/Osnabrück, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1998, t. II, p. 81-86.



5 Felipe De Silva, *Philippe, Marie-Louise de Savoie et Louis I^{er} combattant l'hérésie*, Palais Royal Aranjuez, première moitié du XVIII^e siècle

de Philippe IV et Charles II, on ne constate pas la moindre assimilation de modèles ou modes français, bien au contraire. Le fait que Louis XIV et la cour française étaient prêts à reprendre des modes espagnoles parle en faveur de la longévité du modèle, bien que celui-ci se limite de plus en plus à une réception de pure forme³¹.

Le cérémonial entre réforme et tradition

C'est Charles Quint qui reprit le modèle bourguignon élaboré sous les Valois en lui ajoutant une nouveauté notable : la stricte séparation des parties consacrées à l'Etat et à la cour. En conséquence, le cérémonial de cour se limite au service princier de la résidence, permettant par la suite un bon nombre de changements qui visent avant tout à modifier la vie quotidienne. Depuis cette adaptation du cérémonial bourguignon, introduite officiellement en Espagne le 15 août 1548, jusqu'au

31 Voir Markus Castor, « ¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles – Images et Modèles, Tagungsbericht von einem Kolloquium im Château de Versailles, 21.- 23. Oktober 2004 », dans *Frühneuzeit-Info* 16/1-2, 2005, p. 113-123.

changement dynastique en 1700, on compte cinquante et une étiquettes (*Hofordnungen*) différentes³². Mais quelles étaient les caractéristiques de la *Casa de Borgoña* en termes de disposition des pièces et de décor ?

On remarque tout d'abord un nombre plus élevé d'enfilades. Nous évoquerons plus loin les conséquences architecturales de cette disposition curieuse des appartements espagnols – le doublement des enfilades –, que l'on remarque immédiatement sur les plans des résidences. Mais ce dispositif n'est pas totalement étranger au but symbolique que se fixe la mise en scène royale : l'accentuation de la *gravitas*, qui oblige à renoncer à tout faste. L'étiquette (*Hofordnung*) accentue l'humilité et la distance, mettant ainsi en relief la *caesarea majestas*. De fait, le caractère immuable du cérémonial, souvent perçu comme trop rigide par les observateurs étrangers est, avec les réalisations architecturales et décoratives qu'il inspire, à l'opposé de ce qui, à Versailles, entraînait de fréquentes transformations et un chantier permanent.

A travers le cérémonial, le roi se donne à voir comme représentant de Dieu, non par le truchement d'une mise en scène théâtrale, mais en incarnant une représentation devenue réelle. C'est pour cette raison que les controverses relatives à la portée diplomatique du cérémonial sont de la plus haute importance et dégénèrent facilement. Le cérémonial dicte l'emploi du temps de la cour et définit le cadre de son existence représentative. Pour le formuler de manière provocante, on pourrait dire que l'Espagne n'existe en quelque sorte que depuis Charles Quint. C'est seulement à la fin du xv^e siècle que les deux royaumes principaux, la Castille et l'Aragon, nouent des liens plus solides. Le roi gouverne les deux royaumes en respectant leurs structures administratives respectives, ce qui se reflète dans l'organisation de la cour.

Au cœur de cette union, l'unité de la monarchie et de l'Église trouve sa propre expression dans différentes formes de sublimation architecturale (chapelle – salle du trône). Dans ce contexte, la monarchie se pense comme une certitude tournée vers l'intérieur et renouvelée par le rituel, non pas comme une forme de légitimation conçue vis-à-vis de l'extérieur. Lors des audiences ou des visites d'État à la cour espagnole, rien n'indique

32 Le règlement castillan, très différent et en vigueur jusqu'en 1548, survit, après la Réforme, dans l'ordre toujours appliqué par la Casa de Castilla qui se résume uniquement aux charges en rapport avec la chasse et la garde. Alors que la cour de Castille ne connaissait pas encore de séparation entre les appartements privés (par exemple la *cámara* du prince) et l'hospitium, partie réservée à l'intendance, la cour bourguignonne établit une différence très nette entre l'espace privé et l'espace public aussi bien à l'intérieur de la résidence que dans l'étiquette. L'adoption du cérémonial espagnol à la cour de Vienne n'est pas confirmée, ni en ce qui concerne le moment précis (qui se situe quelque part entre le mariage de Maximilien avec la duchesse Marie de Bourgogne et le règne de Rodolphe II, avec une apogée sous Léopold I^{er}), ni par rapport aux assimilations ou transformations concrètes. Pour la relation des résidences autrichiennes avec la tradition espagnole, voir Friedrich B. Polleroß, « Tradition und Recreation. Die Residenzen der österreichischen Habsburger in der frühen Neuzeit (1490-1780) », dans *Majestas* 6, 1998, p. 91-148.

un quelconque besoin de mettre particulièrement en valeur ces actes protocolaires. De même qu'il n'y a pas – à l'exception des provinces italiennes – de monuments officiels représentant le roi à l'extérieur de l'espace privé. A Madrid, il est représenté dans les cours et les jardins des châteaux. Le cérémonial correspond ainsi à un système de signes privatifs, qui ignore l'espace public et se développe dans la résidence où il se déploie dans l'architecture et l'aménagement des appartements. Font exception, tout au plus, les *entradas* solennelles et les cérémonies de «joyeuses entrées» dans l'espace public de la ville³³. L'absence de fêtes et de cérémonies solennelles publiques dans les demeures royales et, inversement, la multitude des cérémonies et des rites religieux qui participent au cérémonial font partie du processus de sacralisation du souverain. La codification de la gestuelle et de la parole durant ces événements influencent également les plans de construction des édifices princiers qui s'appliquent à modérer eux aussi le faste et l'économie³⁴. Tandis que la réforme de l'étiquette prescrite par Louis XIV avait été un moyen de mettre au pas la noblesse française, l'immutabilité du cérémonial espagnol édicté par Dieu est un argument avancé par les Grands d'Espagne pour conserver leurs privilèges.

Cérémonial et espace³⁵

La structure de l'espace destiné au cérémonial permet de rendre visible la différenciation entre charges de la cour et exigences des actes d'Etat³⁶.

33 Qu'il s'agisse d'autodafés ou de théâtre, lors de ces manifestations publiques organisées au théâtre de Buen Retiro ou sur la Plaza mayor, le couple royal se montre en quelque sorte «présent par son absence».

34 Le cadre de cette contribution ne permet pas de détailler la tradition littéraire et philosophique du *theatrum mundi* qui reflète cette introversion, entre autres inspirée des modèles antiques (Sénèque, les stoïciens), comme c'est le cas chez Gracián (Criticon, Discreto ou les aphorismes). Nous n'aurons pas l'occasion de sonder ces rapports avec la scolastique tardive de l'âge baroque (Suarez) ou la *vita contemplativa* mystique.

35 Sans aucun doute, une étude consacrée d'abord à l'architecture et ensuite aux actes cérémoniels qui ont lieu dans ce cadre, pourrait avoir certains avantages. Qu'il soit permis, dans notre cas précis, d'anticiper une partie de la conclusion au sens où l'architecture semble plutôt suivre les prescriptions et les conditions du cérémonial. Au sujet de la relation et de l'interaction entre architecture, décor et cérémonial et leurs implications symboliques, voir Ulrich Schütte, «Die Räume und das Zeremoniell, die Pracht und die Mode – Zur Zeichenhaftigkeit höfischer Innenräume», dans *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, Berlin, Munich, 2006 (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, 3), p. 167-204.

36 A travers le cérémonial (1701), Saint-Simon nous donne un bel exemple pour réaliser à quel point la sociologie de la cour est reliée à des endroits précis, en évoquant la couverture d'un nouveau Grand (voir plus loin). A propos des charges les plus importantes à la cour, voir Hofmann, 1985 (note 29), p. 83-89. L'appellation de la fonction est alors souvent identique à l'appellation de la pièce, notamment quand il s'agit des pièces de service de l'hôtel (*Frutería-Frutier, Salseria-Salsier, Cocina-Cocinero Mayor, Tapicería-Tapicero* etc.). Les charges les plus importantes (*mayordomos, gentilhombres, costilleres et caballerizo mayor*) étaient certainement occupées par des Grands ou leurs fils. Voir une reproduction des listes des membres de la cour (*Hofstaatslisten*) jusqu'en 1670 chez Hofmann, 1985 (note 29), dans l'annexe, à partir de la p. 209. Au sujet du château en tant que signifiant de normes religieuses, politiques et juridiques, voir la récente

L'éloignement du roi souligné par le cérémonial, à la fois par rapport à ses sujets et au niveau diplomatique, s'accorde et coïncide avec la distribution et la décoration des pièces de la résidence.

Le noyau de l'appartement est l'*aposeno* du roi ; il s'agit du cabinet de travail précédé de quatre antichambres aux fonctions différentes : la *sala* comme antichambre, la petite salle d'audience, la *saleta*, la grande salle d'audience, l'*antecámara* ainsi que l'antichambre du cabinet de travail, l'*antecamarilla*. L'espace privé ne commence qu'après l'*aposeno* du roi : il se compose de la chambre à coucher (*cuarto de dormir*), de la garde-robe (*vestuario* ou *camarín*) et du cabinet (*retrete*). Ces pièces ne sont pas publiques ; elles n'ont aucune fonction représentative au-delà de la valeur symbolique que prend leur inaccessibilité.

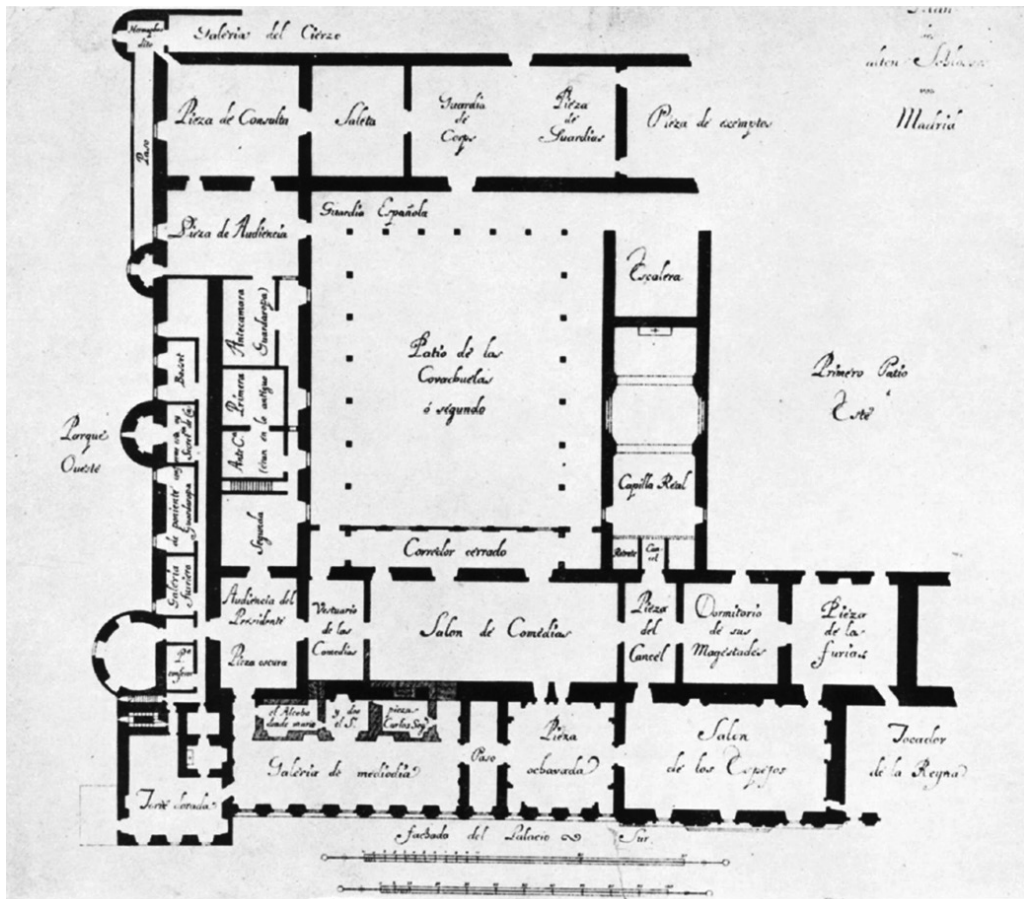
A l'intérieur de cette structure, l'accès à chacune des pièces était strictement réglementé et contrôlé de plus par les gardes postés devant chaque porte. En fonction de leur rang, de leur charge et de leur position, les visiteurs se voyaient attribuer une des pièces de l'enfilade où ils étaient censés attendre l'audience. Selon l'estime dont jouissaient les personnes, on accordait les audiences dans des pièces différentes. L'*aposeno* était réservé aux officiers supérieurs (Grands), aux nonces ou cardinaux, de même qu'aux présidents des Conseils d'Etat ou aux vice-rois. A un acte cérémoniel précis correspond toujours le même lieu prédéfini pour chaque occasion.

La façon dont se plaçait le monarque et la décoration du lieu d'audience étaient d'une grande importance : si le trône et le baldaquin identifiaient globalement le lieu réservé au roi, la symbolique du protocole s'appliquait aussi et surtout aux actions : cela représentait par exemple une distinction de se tenir ou de marcher à la droite du roi, de franchir le seuil en premier ou en dernier. L'utilisation de coussins ou le simple fait de se tenir debout ou assis mobilisaient une signification particulière³⁷. Percy Ernst Schramm a constaté le premier que le trône n'avait, en Espagne, qu'une fonction subordonnée, d'instrument mobile du cérémonial ; il ne s'agit pas d'un insigne royal à proprement parler³⁸. La valorisation du roi est plutôt assurée par sa position à l'écart,

habilitation de Matthias Müller qui fait autorité : *Das Schloß als Bild des Fürsten – Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470-1618)*, Göttingen, 2004 (Historische Semantik, 6) ; il a souligné l'importance de la tradition pour la conservation des plans irréguliers. A propos de la maison du roi d'Espagne, voir aussi la liste chez Saint-Simon (t. XIX, chap. I, 1722).

37 Par rapport à la position assise et l'utilisation quasi divine de ce signe, voir Leopold Schmidt, « Bank, Stuhl und Thron, Sitzen als Haltung, Sitzbehelfe, Sitzgeräte », dans *Antaios* 12/1, 1971, p. 85-103.

38 Percy Ernst Schramm, « Zur Geschichte des Throns in den Spanischen Reichen », dans *id.*, *Kaiser, Könige, Päpste*, Stuttgart, 1970, t. IV, 1, p. 343-351. Voir à ce propos également les explications de René Carlier qui prévoyait le trône comme apogée de l'axe visuel de l'appartement sud, au centre du mur est de la salle des glaces (voir ci-dessous).



7 Plan d'Alcazar par Carl Justi (dit Justiplan)

qualité en font autant; les portes s'investissent de curieux; et le nouveau grand entre tout le dernier, ayant son parrain à sa droite et le majordome de semaine à sa gauche. La marche est fort lente : ils font presque en entrant tous trois de front et tous trois ensemble une profonde révérence au roi, qui ôte à demi son chapeau et le remet. Il est debout sur un tapis de pied sous un dais, son capitaine des gardes en quartier derrière lui, couvert parce qu'il est toujours grand, le dos à la muraille. Personne du même côté où est le roi que le majordome-major du roi, qui est couvert, le dos à la muraille, vers le bout du côté des grands; en retour des deux autres côtés jusqu'à la cheminée qui est vis-à-vis du roi, les grands couverts le dos à la muraille, d'un seul rang qui ne se redouble point et personne devant eux. Devant la cheminée, qui est grande, les trois autres majordomes découverts.

Depuis la porte par où les grands et la cour est entrée, jusqu'à l'autre vis-à-vis par où le roi est entré, qui fait le quatrième côté de la pièce

où sont les fenêtres, qui sont fort enfoncées et fort larges, sont tous les gens de qualité de la cour, découverts, pêle-mêle, les uns devant les autres, tant qu'il y en peut tenir, et le reste regarde par les deux portes en foule sans avancer dans la pièce. Cette première révérence faite, le parrain quitte le nouveau grand et se va mettre après tous les grands, entre la porte par où il vient d'entrer et la cheminée, le dos à la muraille, et s'y couvre, et fait ainsi aux autres grands les honneurs pour le nouveau grand. Celui-ci s'avance lentement avec le majordome à sa gauche. Au milieu de la pièce ils font en même temps, et de front, une deuxième révérence profonde au roi, qui à celle-là ne branle pas; puis, sans partir de la place, salue le majordome-major et les autres côtés des grands, prenant garde de ne pas tourner tout à fait le dos au roi. Le majordome-major, le capitaine des gardes et tous les grands se découvrent entièrement, mais ne laissent pas tomber leur chapeau fort bas, puis tout de suite se recouvrent. [...] Lorsqu'il finit de parler, le nouveau grand se découvre, ploie un genou tout à fait à terre, prend la main droite du roi, qui est exprès dégantée, avec la sienne, la baise, se relève et fait une profonde révérence au roi, qui alors se découvre tout à fait et se recouvre à l'instant, et le nouveau grand passe au coin du tapis de pied, salue tous les côtés des grands qui sont découverts et s'inclinent un peu à lui, et il va pour cette unique fois se placer à la muraille au-dessus d'eux tous, à côté et au-dessous du majordome-major, sans aucune façon ni compliment. Là il se couvre et eux tous, et après quelques moments, le roi se découvre, s'incline un peu aux trois côtés des grands, et se retire. Tous vont chez la reine, excepté le nouveau grand, sa famille, son parrain et ses amis particuliers, qui suivent le roi parmi les félicitations, et à la porte de son cabinet lui font leurs remerciements de nouveau, mais sans discours en forme, après quoi le nouveau grand, avec ce qui l'a accompagné, va aussi chez la reine⁴¹. »

41 Saint-Simon, *Mémoires*, XIV, 1701, «Cérémonie de la couverture et ses différences pour les trois différentes classes chez le roi d'Espagne, et son plan». Saint-Simon ajoute au plan les légendes suivantes : «1. Pièce où l'on attend que le roi arrive dans la salle d'audience. 2. Porte par où la cour entre; fermée avant son arrivée. 3. Porte par où le roi entre; fermée avant son arrivée. 4. Curieux entassés regardant par les portes. 5. Le roi debout sous un dais sur un tapis de pied. 6. Le capitaine des gardes du corps en quartier. 7. Le majordome-major. 8. Le nouveau grand lorsqu'il se retire à la muraille. 9. Les grands d'Espagne aux murailles. 10. La place à peu près où je me trouvais. 11. Cheminée. 12. Le parrain. 13. Les trois majordomes du roi. 14. Gens de qualité. 15. Le quatrième majordome du roi lorsque, après la deuxième révérence, il a quitté le nouveau grand. 16. Première révérence du nouveau grand, après laquelle son parrain le quitte et se retire à la muraille. 17. Deuxième révérence, après laquelle le majordome de semaine quitte le grand, et se va mettre du côté des seigneurs, et prend garde qu'ils ne s'avancent pas dans la salle, et que l'enfilade des deux portes demeure libre et vide. 18. Troisième révérence du nouveau grand seul; il se couvre, parle au roi, l'écoute, lui baise enfin la main dans cette même place, puis se retire à la muraille. Personne entre la porte et le roi qui sort par cette même porte, et tout ce qui veut sortir par-là après lui, au lieu qu'il entre seul par là avec ses officiers seulement qui par leurs charges le peuvent.»

Ce qui frappe dans la description du cérémonial par Saint-Simon, c'est le cadre très étroit réservé à l'acte cérémoniel. Cela concerne aussi bien l'arrivée subite du roi et son départ non moins soudain, que l'acte en lui-même, comme enfermé dans la situation locale, structuré jusque dans ses moindres détails et accompli par des protagonistes précis (« *tout y est tellement réglé qu'il n'y a point à s'y méprendre, ni à y accorder ou retrancher quoi que ce soit.* ») La liturgie commence après que les protagonistes se soient réunis selon un ordre bien défini. Elle se termine au moment où le roi se retire. Ce processus ne nécessite aucune enfilade préparatoire et par conséquent se passe de tout axe de visibilité qui aiderait à mettre les parties individuelles en relation avec le tout. Seule la présence du souverain quasi divin construit l'unité nécessaire. Le lieu où se trouve le roi détermine le lieu où se passent les *audiencias*. Les *casas reales* sont là où le roi est présent. « El cuerpo del rey separa y marca distancias, la zona regia en que se mueve es única y exclusiva, sólo él la habita porque es sólo de él y para él⁴². » Dans cette configuration, centrée autour du souverain, toutes les positions sont exclusivement précisées par le roi. Au demeurant, elles se prêtent peu à une interprétation fondée sur la disposition spatiale et architecturale.

L'exemple de la première audience d'un cardinal, issu des *Etiquetas Generales* vers le milieu du xvii^e siècle, servira d'illustration concrète. Celui-ci entre avec sa suite dans l'Alcázar. Lui est accordé le droit d'emprunter l'escalier principal devant lequel les gardes se tiennent en son honneur. Les portiers (*uijeres*) qui exercent leur service durant les audiences, toujours en accord avec le nombre de personnes et leurs fonctions respectives, ouvrent les portes vers la *sala* et vers la *saleta*. Les portes des *antecámaras* sont ouvertes par les *uijeres* suivants. Elles restent ouvertes, pendant que l'on annonce l'arrivée au roi. Accompagné par ses *mayordomos* et les *gentilhombres* de sa suite, le roi arrive pour l'audience. Il va ensuite à la rencontre du cardinal jusqu'au milieu du *cubillo*, la pièce sur laquelle donne l'*antecámara*. Le cardinal demande alors la permission de pouvoir baiser la main du roi. Le roi enlève son couvre-chef, salue, le remet et invite le cardinal à faire de même. Il se rend alors avec son invité dans la pièce où il prend d'habitude ses repas. La suite du cardinal, qui avait jusqu'ici attendu dans l'*antecámara*, s'avance jusqu'à la porte de la salle à manger. Le roi prend place, l'*apostador* apporte une chaise pour le cardinal. A la fin de l'audience, le roi s'adosse contre le *bufete*, le cardinal se découvre la tête et s'incline. Le roi accompagne ensuite le cardinal jusqu'au seuil de la salle d'audience. Il soulève légèrement son chapeau avant de retourner à nouveau dans ses appartements⁴³.

42 Carmelo Lisón Tolosana, « Referencia y autorreferencia en el ritual cortesano barroco », dans Grell, Pellistrandi, 2007 (note 21), p. 9.

43 *Etiquetas Generales* de 1647/51, voir Hofmann, 1985 (note 29), p. 137.

Les envoyés et ambassadeurs de princes italiens ainsi que les archiducs autrichiens étaient toujours reçus debout. Au cours de ces audiences, le roi ne soulevait jamais son chapeau et l'invité n'était pas engagé à se recouvrir la tête. Les grands n'étaient pas non plus salués par ce geste, mais autorisés à remettre leur chapeau. Cette restriction relative – véritable réduction du cérémonial tant au niveau des pièces officielles parcourues que du point de vue des différentes structures de l'acte cérémoniel en lui-même – trouve son pendant dans le langage corporel et dans le décor correspondant. Il faut souligner le fait que la hiérarchisation en fonction du rang nécessite une multitude de pièces cérémonielles sans que celles-ci ne forment une enfilade servant réellement aux différentes occasions. Jamais le cérémonial n'est lié à un grand couvert ou à d'autres festivités⁴⁴. Hoffmann rappelle que « ni le déroulement de la journée, ni des consignes de comportement pour la maison du roi et la cour ou les serviteurs, ni un quelconque repas pris en commun par les membres de la cour ne font partie du cérémonial espagnol; l'essentiel, c'est une soumission sans faille de la famille régnante par rapport aux prescriptions cérémonielles. Pour ces majestés catholiques, il ne pouvait alors être question d'une "vie privée". Même à l'intérieur de ses appartements, le couple royal restait lié au cérémonial de la cour⁴⁵. »

Une comparaison des étiquettes (*Hofordnungen*) espagnoles du XVII^e siècle révèle des règles presque constantes qui seront modifiées ou modernisées uniquement pour des questions de détail⁴⁶. Reflet de l'intériorisation du devoir souverain religieusement légitimé, du caractère quasi divin exprimé dans une mise en scène conjurée par le cérémonial, ces règles sont inévitablement liées à la fonction du souverain et excluent tout écart public. Il s'agit d'un ordre de droit divin. Cette conception, visant d'une part à faire respecter une distance importante, d'autre part à sacrifier la totalité de l'espace dans lequel est présente la personne du roi, nécessitait de séparer les charges, à la cour, au conseil et dans les autres responsabilités publiques. Une telle gradation trouve sa démonstration architecturale dans la chapelle royale disposée au centre de la résidence, laquelle marque une hiérarchie que l'on retrouve dans les charges des personnes qui approchent le roi au plus près : les rangs les plus prestigieux sont en effet ceux de directeur de conscience, d'aumônier et de chapelain.

44 D'une manière générale, les « fêtes de la cour » se limitent à des corridas, des mascarades, des bals et de plus en plus au théâtre, celui-ci surtout au Buen Retiro. Le couple royal y était toujours présent incognito, les fêtes étant également soumises à une étiquette.

45 Hofmann, cf. p. 156. Elle rappelle aussi que « l'orientation intellectuelle du cérémonial de la cour espagnole n'accordait pas de place à une extériorisation et à une surenchère de la mise en scène princière à l'âge baroque, avec une dimension absolutiste incluant l'approbation d'une "maîtresse en titre". » (Hofmann, 1985 (note 29), p. 291).

46 Dans les règlements d'étiquette de 1637, 1650 et 1688.

Missions et conditions de l'architecture

L'architecture constitue l'enveloppe à l'intérieur de laquelle le cérémonial peut se dérouler selon ses propres règles. Elle est alors conçue en fonction de sa mission cérémonielle. A l'état de projet déjà, l'architecture représentative est confrontée au problème de la compatibilité avec les exigences concrètes de son utilisation, au-delà des facteurs spécifiquement artistiques qui en déterminent les typologies (modèles, traditions, répertoire de l'architecte). Typologies artistiques et missions cérémonielles donnent lieu à d'inévitables collisions. Il faut alors mesurer à quel point le style et la décoration artistique peuvent s'éloigner de la fonction que l'architecture remplit traditionnellement.

L'architecture, dans sa vocation à servir la figure du monarque, doit tenir compte d'une dimension supplémentaire quand il est prévu que celui-ci se tienne à un endroit unique et exposé, prédéfini dans le cérémonial. Les séquences du rituel et le déroulement chronologique sont toujours encadrés par la structure architecturale. Ce sont les conditions de cet accompagnement qui nous intéressent⁴⁷. Si l'on suit Jörg Jochen Berns selon lequel, au début des temps modernes, le cérémonial de cour et par conséquent l'architecture du château puiseraient dans les traditions de l'architecture sacrale catholique, alors l'Espagne mérite un intérêt tout particulier⁴⁸. Grâce au représentant de Dieu comme point de repère, l'appartement officiel devient un espace quasi sacré avec un centre rituel, en quelque sorte défini liturgiquement, en contrepoint à la position centrale de la chapelle⁴⁹.

Toutefois, le cérémonial ne s'identifie pas à l'espace. Si la disposition des pièces suit scrupuleusement les exigences du cérémonial et les attentes de la maison du roi et de la cour, l'espace se réfère toujours, dans le même temps, à d'autres systèmes de signes intemporels. Portraits, généalogies et collections intègrent visuellement l'acte cérémoniel dans la structure chronologique du règne Habsbourg⁵⁰. On pourrait parler ici d'un système de signes relationnel qui se régénère toujours en

47 Voir plus loin, à propos du problème de la transition architecturale, les remarques sur l'appartement de l'Alcazar.

48 Jörg Jochen Berns, «Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730. Eine Problemskizze in typologischer Absicht», dans *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 65, 1984, p. 295-311. Une comparaison typologique entre l'architecture du château et de l'église est entreprise par Ulrich Schütte, «Höfisches Zeremoniell und sakraler Kult in der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts», dans Berns, Rahn, 1995 (note 29), p. 410-431.

49 Ce parallèle semble juste, au sens où l'équilibre obtenu des conditions liturgiques entre des moments de recueillement (chapelles, autels en fonction des fêtes) et des moments plus en mouvement (processions) est apparenté au cérémonial séculier du souverain.

50 A propos de la manière toute différente de Versailles de fonctionnaliser l'Histoire à travers des images, voir Chantal Grell, «L'Histoire au service d'ambitions hégémoniques – La monarchie française et l'instrumentalisation du passé au XVII^e siècle», dans Grell, Pellistrandi, 2007 (note 21), p. 279-305.

fonction de la situation, du moment précis, des différents honneurs et de l'acte cérémoniel. Il faut alors absolument prendre en compte le décor et l'aménagement des pièces lorsque l'on désire percevoir la signification cérémonielle des structures de l'appartement. Ainsi, l'Alcázar a-t-il connu au cours de son histoire, au fur et à mesure que se sont opérés des changements prudents dans le cérémonial, de nombreuses adaptations et transformations tenant compte de l'évolution du costume, du goût, des innovations architecturales et des pratiques artistiques.

La question fondamentale est de savoir à quel point et dans quels domaines le nouveau règne des Bourbons était en mesure de réécrire des règles si étroitement liées à la conception de la monarchie espagnole et si ces règles étaient en mesure de s'adapter et d'assimiler des attentes issues d'une autre tradition protocolaire. Cette question nécessite de s'interroger sur la relation qu'entretenaient au quotidien les règles du cérémonial et la vie quotidienne à la cour, sans confondre ni les unes ni les autres avec les prescriptions du cérémonial d'Etat. De plus, il importe de distinguer les prescriptions du cérémonial des coutumes appartenant à une étiquette générale de la cour. La séparation entre les espaces privés et publics telle qu'elle s'exprime dans la disposition des appartements complique l'analyse. Identifier ce qui relève de la sphère privée à la cour espagnole est complexe, étant donné que l'organisation de la cour constitue une scène presque publique pour le roi, à l'intérieur d'une sphère conçue comme hermétiquement fermée vis-à-vis de l'extérieur. En regard, on ne peut manquer de se demander comment cette étiquette complexe va réagir à l'avènement du règne Bourbon.

Entre étiquette et cérémonial – les nouveautés des Bourbons

C'est Antonio Rodríguez qui a étudié pour la première fois les préceptes de comportement de la Casa de Austria⁵¹. Les compilations de l'étiquette espagnole active jusqu'à la fin du règne des Habsbourg sont conservées presque intégralement à la Bibliothèque Nationale de France⁵². Yves Bottineau a apporté de nombreux éclairages en analysant la réforme de la cour et du gouvernement à partir de 1700⁵³. Les tentatives pour réaliser les

51 Antonio Rodríguez Villa, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, 1893, sans date (1913), (Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés).

52 Les compilations sur l'étiquette jusqu'à Philippe V ont été conservées à la BNF Voir à ce propos la contribution d'Yves Bottineau, «Aspects de la cour d'Espagne au XVII^e siècle – Etiquette de la chambre du Roi», dans *Bulletin hispanique* 74, 1972, p. 138-157.

53 Voir ici en particulier les chapitres par Yves Bottineau, «L'imitation de la cour de France et sa signification véritable», «Les essais de réforme de la Maison du roi et leur échec», «La "casa francesa" : ses origines et sa composition», ainsi qu'au sujet du cérémonial, «La vie quotidienne et l'allègement de l'étiquette», dans Bottineau, Osorio-Robin, 1995 (note 1), p. 168-260.

réformes engagées en 1701 échouèrent en partie ou mirent des années à aboutir – processus qui se termina en 1714 avec le nouveau mariage et la réorientation culturelle de la maison du roi d'Espagne vers l'Italie.

Que se passa-t-il après 1700? En termes de prestige, l'adoption du modèle versaillais des gardes du corps (l'organisation comme les uniformes) – dans lequel les officiers sont directement commandés par le roi – induisit une concurrence directe avec les officiers espagnols⁵⁴. Lorsque le roi quittait sa chambre, il était toujours accompagné du plus haut gradé présent qui devait également se tenir derrière lui pendant toutes les cérémonies officielles. L'accès au roi et le droit à la parole étaient accordés par le gentilhomme de la chambre.

Lors d'une audience générale, deux «gardes de la manche» se tiennent, comme à Versailles, à proximité immédiate du roi. Ce sont les officiers des gardes du corps qui marchent aussi près que possible du roi et réceptionnent les pétitions. Lors des audiences publiques, le capitaine des gardes est placé tout près du roi; au moment des audiences secrètes, il se tient sur le seuil de la porte.

Les actes représentatifs publics du monarque ne sont pas concernés. Le roi ne peut, à aucun moment, se mouvoir librement sans être accompagné, comme le veut l'étiquette espagnole⁵⁵. Tous les matins, il était tenu de se montrer aux Grands pendant une demi-heure et de prendre un repas public. Louis XIV incita Philippe V à abolir cette étiquette contraignante, mais son vœu ne se répercuta que dans quelques aménagements. Philippe s'adapta plutôt aux prescriptions du cérémonial, alors que la reine Marie-Louise de Savoie s'opposa bien davantage à ce carcan inhabituel pour elle.

54 Voir Saint-Simon : « La place du capitaine des gardes du corps fit une grande difficulté. Philippe V est le premier qui ait eu des gardes du corps et des capitaines des gardes, sur le modèle de la France. », t. III, chap. XVI, 1701; « On a vu en son lieu le temps et la façon dont le roi d'Espagne se forma une garde, le premier de tous ses prédécesseurs, et ce qui se passa en cette occasion. La copie de celle du roi, son grand-père, en fut si fidèle que ce seul mot instruit de sa composition, de son service, de son uniforme, en sorte qu'à voir cette garde on se croyait à Versailles. Il en était de même dans les appartements à l'égard des garçons du palais et des garçons tapissiers, quoiqu'en bien plus petit nombre que les garçons du château et des tapissiers à Versailles, où on s'y croyait aussi à les voir et leur service. Il en était de même pour la livrée du roi, de la reine et de la princesse des Asturies; et tous les services des compagnies des gardes corps et des régiments des gardes, de leurs capitaines, de leurs colonels, de leurs officiers entièrement semblables à ceux d'ici, sinon qu'il n'y a que trois compagnies des gardes du corps, dont les capitaines et le guet servent par quatre mois chacun, au lieu de trois ici, où il y a quatre compagnies », t. XIX, chap. I, où Saint-Simon décrit minutieusement la Maison du roi.

55 Saint-Simon : « Il faut remarquer que le sommelier et les gentilshommes de la chambre portent tous une grande clef, qui sort par le manche de la couture de la patte de leur poche droite; le cercle de cette clef est ridiculement large et oblong. Il est doré, et est encore rattaché à la boutonnière du coin de la poche, avec un ruban qui voltige, de couleur indifférente. Les valets intérieurs qui sont en très petit nombre, la portent de même, à la différence que ce qui paraît de leur clef n'est point doré. Cette clef ouvre toutes les portes des appartements du roi, de tous ses palais en Espagne. Si un d'eux vient à perdre sa clef, il est obligé d'en avertir le sommelier, qui sur-le-champ fait changer toutes les serrures et toutes les clefs aux dépens de celui qui a perdu la sienne, à qui il en coûte plus de dix mille écus », Mémoires, t. III, chap. VI.

Ce sont justement les exceptions qui témoignent de l'accaparement rigide du roi : arrivé à Naples le 17 avril 1702, Philippe y reproduit le lever versaillais. Le lendemain, après le concert, il invite les personnes présentes dans l'antichambre de manière informelle dans sa chambre – comportement impensable dans le contexte madrilène.

Entre 1701 et 1714 se déroule un processus que l'on peut décrire comme une assimilation du modèle français. Il s'exprime par exemple dans le cérémonial appliqué lors de la naissance du dauphin, en 1707. Certes, l'étiquette ne permet qu'une accommodation limitée des coutumes françaises. Celle-ci vise surtout à augmenter ou introduire une certaine commodité. Le cérémonial espagnol, dont la structure vise essentiellement à faire exister l'Etat dans la personne du roi, s'avère toutefois une valeur sûre. Il est peu malléable mais procède de principes d'organisation qui confèrent au règne et à la cour espagnole une solidité hors pair. En partant de l'idée qu'à la cour ce cérémonial représente l'instance suprême de l'interaction sociale et des idéaux inébranlables, à savoir l'expression des mentalités réelles telles qu'elles sont véhiculées à la cour espagnole, toute modification ne peut être mise en œuvre que fort progressivement. La tendance exclusive du cérémonial renforce la frontière avec l'extérieur, se défendant ainsi de toute modification imposée.

Les résidences royales

Au début du règne de Philippe V, l'architecture espagnole n'est encore guère sensible à influence française, tant s'en faut. Dans la lignée de Herrera, elle se nourrit, d'une part, de références italiennes (Serlio, Vignola, Palladio), d'autre part, des caractéristiques régionales des différents royaumes (Séville, Barcelone, Valence). Cela vaut aussi pour le décor intérieur avec ses stucatures héritées du maniérisme italien⁵⁶.

En 1700, José del Olmo est l'*arquitecto mayor* des constructions royales. Il est assisté, à Madrid, par Teodoro Ardemans qui lui succède comme *maestro mayor* au début du XVIII^e siècle. Les relations artistiques franco-espagnoles se limitaient essentiellement aux peintures envoyées d'une cour à l'autre (Anne d'Autriche, Marie-Thérèse), ce qui reste très modeste en regard des échanges traditionnels avec les Etats italiens, notamment avec Naples. Luca Giordano arriva à Madrid en 1692 afin de réaliser les fresques pour Charles II à l'Escorial.

56 Pour une bonne vue d'ensemble, consulter Ramón Guerra de la Vega, *Historia de la arquitectura en el Madrid de las Austrias – 1516-1700*, Madrid, 1984.

Issue de cette intense collaboration avec l'Italie, l'architecture des rois d'Espagne, sublime et gigantesque, est, vers 1700, tout au service de la sacralisation de l'Etat, et à vrai dire assez étrangère à l'idéal français de la commodité. En tant que couvent et panthéon des rois et infants, l'*Escorial* offre uniquement des appartements pour le roi, avec une salle du trône dans l'axe de l'église. En choisissant des artistes espagnols issus de l'école italienne, dont Juan Bautista de Toledo formé à Rome et, plus tard, Juan de Herrera, Philippe II fait de l'architecture profane un geste sacré en concurrence ouverte voire antagoniste avec l'œuvre pontifical – même s'il faut considérer que ce parti-pris soutient la fonction traditionnelle du roi en tant que *rex catholicus*, premier défenseur de l'Eglise, tel qu'il est décrit dans *La historia del señor rey de España Don Felipe II*, de Luis Cabrera de Córdoba⁵⁷. L'*Escorial*, pièce maîtresse de l'Espagne moderne, est à la fois un couvent, un palais et un panthéon. Il renferme aussi une collection d'objets d'art, décrite par Saint-Simon lors de sa première visite au monasterio, chez Philippe V, qui mobilisait à l'occasion l'iconographie de Philippe II⁵⁸. Sous Philippe V, le palais-couvent d'*Aranjuez* fut transformé en villégiature royale (Palacio Real), devenant un des lieux de séjour de prédilection pour les Bourbons. Mais le concept est influencé par l'Italie. Sa façade est conçue par Giacomo Bonavia vers le milieu du XVIII^e siècle. Les modifications entreprises par Philippe V à partir de 1718 ne concernent que les parterres du jardin à l'est, suivant les plans d'Etienne Boutelous.

Située dans la vieille Castille, à une heure de l'*Escorial*, *La Granja*, à l'origine dite *de San Ildefonso*, fut baptisée par l'abbé de La Porte «le Versailles de l'Espagne»⁵⁹. Le domaine présente aussi un jardin qui s'inspire très directement du Versailles que le nouveau roi a connu dans sa jeunesse. C'est en 1720 qu'il avait racheté les lieux à l'Ordre de La Granja pour y finir ses jours. Entre 1721 et 1728, les jardins sont dessinés par l'élève de de Cotte, René Carlier. Philippe s'y installe en 1724. Au sein de cette quiétude préparant le monarque à l'éternité, il n'est prévu aucune cour. Hormis le jardin, rien ne semble évoquer le style français. La première phase de construction (1721-1723) est dirigée par l'architecte de la cour Teodoro Ardemans qui a déjà en tête le lieu de retraite

57 Luis Cabrera de Córdoba, *Felipe Segundo, rey de España*, Madrid, 1619, 3 vol., éd. par Consejería de Educación y Cultura, *Historia de Felipe II, rey de España*, Valladolid, 1998.

58 A propos de l'*Escorial* en tant que galerie royale de peintures, voir Bonaventura Bassegoda i Hugas, «El *Escorial* como museo o galería de pinturas», dans Manuel Fernández Álvarez (éd.), *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, p. 133-166.

59 Voir Joseph de La Porte, *Le voyageur françois, ou la connoissance de l'ancien et du nouveau monde*, t. XVII, Paris, 1777. Au sujet de La Granja, voir José Luis Sancho, «El retiro de Felipe V : imagen y sentido del Palacio de La Granja en 1724», dans *Reales sitios* 38, 2001, p. 37-50, pour la référence au cérémonial versaillais, voir Ramón Guerra de la Vega, «Juarra en la "chambre du lit" de La Granja – escenografía teatral y arquitectura palaciega», dans *Reales sitios* 31, 1994, p. 25-32.

du monarque âgé. Lors d'une troisième phase, le château est transformé en une construction à trois ailes selon les plans des élèves d'Andrea Maratta, Andrea Procaccini et Sempronino Subisati, et la partie centrale de la façade arrière est conçue par Giovanni Battista Sacchetti, le constructeur même du Palacio Real de Madrid.

Pour comprendre comment l'influence artistique française s'imisce à l'intérieur de l'appartement, il faut étudier, hormis l'architecture des jardins, le château de Madrid, l'Alcázar, ainsi que la *Villa Suburbana* du Buen Retiro, qui procède à la fois du château de plaisance et du palais d'été⁶⁰.

Le Real Alcázar à Madrid

Lorsqu'il était duc d'Anjou, le futur roi de Castille, d'Aragon, de Valence et autres territoires forma son goût à Marly et à Versailles. Il assista à la restauration du décor du château de Trianon ainsi qu'à la petite révolution des commodités qui caractérise Meudon et Marly. Le Versailles des grands appartements et de la galerie des glaces de Le Brun faisait brusquement place à un univers tout à fait étranger à ses yeux, celui du confort et de l'agrément. Une fois arrivé à Madrid, à l'*Alcázar*, le roi dut être surpris de voir non seulement un décor inhabituel, mais également une toute autre utilisation de celui-ci : la taille des pièces, l'ameublement clairsemé mais associé à l'accumulation de peintures et de sculptures, enfin la disposition des pièces en accord avec les rigueurs du climat et surtout avec l'étiquette. Comme l'a accentué Juan José Junquera, le nombre d'objets de décoration, de consoles, de guéridons, de girandoles, etc. disposés aux murs et sur les tables dans l'axe des pièces souligne encore la rareté saisissante des sièges⁶¹. A l'exception de la *pieza ochavada*, il n'y a pas de pilastres en marbre aux murs, ni cheminées, ni parquet. A la place, on trouve au sol des carrelages recouverts de tapis. Les papiers peints et les tapisseries murales ne sont pas encadrés ; les boiserie n'existent pas⁶².

60 Il manque toujours une étude sur les nombreux projets non réalisés, par exemple sur les idées de Giacomo Bonavias pour le Buen Retiro en 1746, ou encore sur la coopération de Pedro Caro Idrogos avec Etienne Marchand pour le Palacio Aranjuez en 1728.

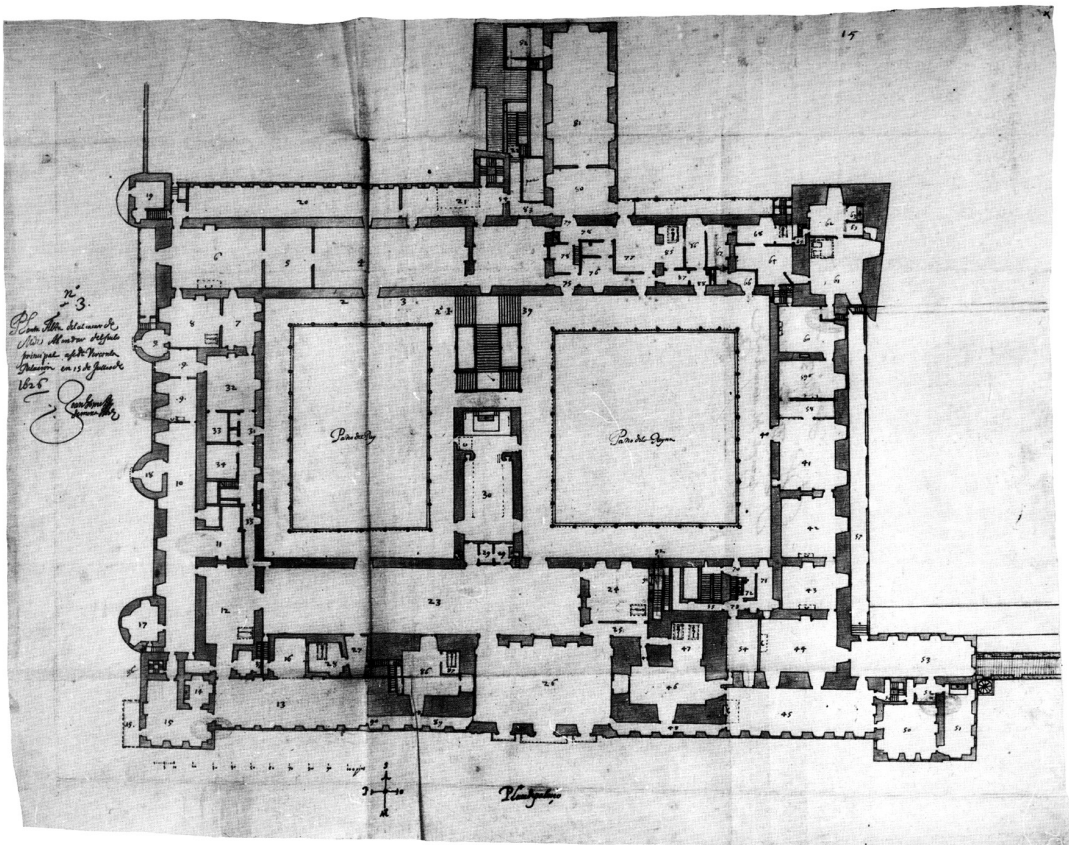
61 Juan José Junquera, « La formation du goût de Philippe V et l'héritage du Grand Dauphin », dans Bottineau, Osorio-Robin, 1995 (note 1), p. 99-106.

62 La reconstitution de Carmen García Reig nous donne une bonne idée de l'aspect et de la décoration des appartements au xvii^e siècle, voir « El viejo Alcázar de Madrid, sede virtual del Museo Imaginado », dans *El Museo Imaginado, Base de datos de la pintura española fuera de España*, URL : <http://www.museoimaginado.com> [dernier accès : 18.07.2016].

Les trois corps du château

Charles Quint, Philippe II, Philippe III et Philippe IV transformèrent l'Alcázar, château fort des rois de Castille, en résidence. A la suite des travaux entrepris par Alonso de Covarrubias et Luis de Vega, l'intérieur devint une structure complexe d'enfilades dont la genèse est difficile à retracer. Il suffit ici de regarder de quelle manière la résidence était structurée avant l'avènement de Philippe V (ill. 8).

L'ensemble de la construction se définissait d'abord par deux cours intérieures fermées et invisibles de l'extérieur : le *primer patio* auquel on ne pouvait accéder que par le *zaguán*, et le *patio de las covachuelas*. A la première cour correspondaient les appartements du *príncipe*, des infants et ceux des *guardajoyas* ; au premier étage, les appartements de la reine et des infantes. En traversant la deuxième cour ouverte à la circulation du public, on trouvait au rez-de-chaussée les pièces consacrées aux tâches administratives et aux affaires de l'Etat, occupées par les conseils espagnols (*consejo de Castilla, de Aragón* etc.). Venait ensuite l'appartement



8 Juan Gómez de Mora, Plan d'Alcazar, 1626, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana

d'été du roi, le *cuarto bajo*, qui ouvrait lui-même sur les pièces réservées au roi.

En empruntant l'escalier vers le premier étage, on arrive dans l'aile nord avec les salles des gardes, la *pieza de guardías* et celle des gardes du corps, longue salle étroite entre la loggia supérieure de la cour et la *galería del cierzo* (galerie du vent du nord). Le long de la façade ouest, de la *pieza de consulta* jusqu'à la *pieza oscura*, se situent les pièces officielles, salles où se réunissaient les *cortes*, où étaient accueillis les envoyés et où l'on pratiquait les actes cérémoniels dictés par le calendrier, par exemple le lavement des pieds à l'occasion du Jeudi saint.

Entre le patio de *covachuelas* et la façade sud (*galería de mediodía* jusqu'au *salón de espejos*), se situe la plus grande salle du château, la salle de théâtre (*salón de comedías*). La *pieza de cancel* se trouvant directement devant la *capilla real*, la reine et ses dames de compagnie pouvaient assister à la messe. La *pieza de las furias* et le *tocador de la reina* (la garde-robe de la reine) font déjà partie des appartements de la reine.

La hiérarchisation de l'accès aux appartements de la reine, réglé et légitimé en fonction des rangs différents, se déploie à travers les pièces suivantes : *sala – saleta – antecámara – cámara más afuera – cámara del estrado – cámara más adentro – cámara – retrete*.

Sous Philippe IV, la façade de Juan Gómez de Mora fut construite en direction de la *plazuela*, témoignant ainsi de la volonté d'homogénéiser également l'intérieur du palais. Le premier étage fut équipé d'une enfilade de salles le long de la façade méridionale qui trouve son pendant du côté de la cour intérieure. La pièce centrale, le *salón de los espejos*, est décorée par des peintures de prestigieux maîtres étrangers (Rubens, à partir de 1628), et le *salón dorado* ou salon des comédies (1636) célèbre avec son iconographie les rois de Castille. La rénovation par Diego Velázquez des deux salles à l'étage du midi a entraîné les modifications les plus conséquentes. En mai 1647, alors nommé *pagador y veedor*, il s'intéresse à la *pieza ochavada*. Lors de son deuxième voyage en Italie, il s'est surtout consacré à l'achat d'une collection de tableaux et de sculptures antiques spécialement prévues pour cette pièce centrale⁶³. L'artiste espagnol fait venir à Madrid Angel Michele Colonna et Agostino Mitelli, et réalise avec Carreño et Francisco Rizzi la décoration du plafond du *salón de los espejos*. Ultérieurement, Charles II s'était surtout attaché à terminer les travaux relatifs au décor intérieur. En regard, l'arrivée, en 1692, de Luca Giordano, qui s'était installé au *cuarto del príncipe* avait constitué un événement.

63 Voir le catalogue d'exposition *Velázquez – Esculturas para el Alcázar*, sous la dir. de José Maria Luzón Nogué, cat. exp., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2007.

Les décisions architecturales permirent une homogénéisation progressive, dans le respect de ce qui pré-existait. La décoration des pièces officielles se concentra sur l'accrochage de la collection et l'exécution des fresques. Les inventaires de l'Alcázar de 1666 et de 1686 montrent combien la collection d'objets d'art était orientée vers l'Italie, la Flandre et l'Espagne elle-même⁶⁴. Chaque pièce faisant partie des appartements officiels remplissait le rôle d'une galerie royale. Le programme iconographique du décor peint, avec ses références symboliques très étudiées à la généalogie et la grandeur des Habsbourg, est un élément indispensable à la lecture des pièces officielles. Malgré une nette gradation qui résulte surtout des sujets et de la qualité des peintures, ces appartements sont à la fois une suite de locaux de service et des espaces séparés avec leurs référents propres ; il ne s'agit pas d'une enfilade soumise à un cérémonial homogène⁶⁵.

Les appartements du roi évoluent alors en une série de doubles enfilades. Si la première donne sur les galeries du patio, l'autre se tourne vers l'extérieur en direction du jardin de la *priora*, donnant sur le *parque* et la *plazuela*. En partant du patio, les premières enfilades comprennent la salle de la garde, la *pieza de consulta* dans l'angle nord-est du bâtiment, la *pieza de audiencia* avec ses locaux de service, la *pieza oscura*, le *salón dorado*, puis le passage permettant l'accès au *cancel* et au *dormitorio* des souverains qui précède enfin le cabinet des furies.

64 A propos des inventaires, voir Yves Bottineau, «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686», dans *Bulletin hispanique* 58, 1956, p. 421-452 ainsi que dans *Bulletin hispanique* 60, 1958, p. 30-61, 145-179, 289-326 et 450-483. Un bref itinéraire, partant du *cuarto de verano* au nord en direction du couvent San Jerónimo, lieu privilégié de Philippe IV comprenant dix salles en tout, nous offre l'aperçu suivant : *salle d'audience* : *Martyre de St. Barthélémy* de Ribera et peintures de genre flamandes ; *Salle à manger* : *Sacrifice à Bacchus* de Massimo Stanzione, *Triomphe de Bacchus* de Ribera, *L'Infant-cardinal pendant la bataille de Nördlingen* de Rubens, portrait de la reine Christine de Suède à cheval de Sebastien Bourdon, et quelques tableaux flamands ; dans les trois salles suivantes : la peinture plafonnrière de Colonna et Mitelli (jour, nuit, chute de Phäeton), quelques travaux de Bassano, *Jean-Frédéric de Saxe* du Titien, une *Adoration des bergers* de Rubens et les *Meninas* de Velázquez, un autoportrait de Dürer dans la *pieza pequeña que mira al picadero*, *Les cinq sens* de Breughel dans le *retiradizo* ; dans la chambre de Philippe IV : *Le jardin d'amour* de Ribera, et *L'Acte de dévotion de Rodolphe I^{er} de Habsbourg* de Rubens ; dans les *bóvedas* de l'étage au-dessous : de nombreux portraits de rois, des scènes de chasse flamandes et le *Marqués del Vasto* du Titien. La collection est complétée par des buffets en marbre, un miroir en ébène, par des sculptures antiques et des copies en bronze et en marbre ; en direction de la place, à l'étage au-dessous par le *cuarto del príncipe*, menant de la moitié de la façade ouest jusqu'à la *torre dorada*. Les appartements du roi s'étendent à l'étage jusqu'à la façade principale avant de rejoindre les appartements de la reine décorés avec de nombreux portraits de rois et des peintures flamandes.

65 Ulrich Pfisterer, «Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos», dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 29, 2002, p. 199-252, ainsi que Fernando Checa Cremades, «Die politische Bedeutung der Gemäldesammlung Philipps IV : Der Alcázar von Madrid», dans cat. exp. Münster, 1998 (note 30), p. 81-86. Voir la signification idéologique du programme (*miles Christi, pax christiana, propaganda fidei*) chez Fernando Rodríguez de la Flor, «Emblemática y síntesis político-teológica del mundo para minorías cortesanas», dans Grell, Pellistrandi, 2007 (note 21), p. 237-261, et la contribution suivante au sujet du modèle gaulois de la réassurance théologique de la monarchie, Françoise Hildesheimer, «Entre droit et théologie – L'absolutisme gallican», dans *ibid.*, p. 263-278.

Les enfilades donnant sur l'extérieur commencent par la *galería del cierzo*⁶⁶. Celle-ci est suivie par le salon de l'hermaphrodite (logé dans tour nord-est) avec une statue de l'hermaphrodite, et par la *galería de poniente* ou *galería dorada*.

Les salles les plus fastueuses de l'Alcázar sont celles de l'appartement royal, qui se développe le long de la façade méridionale et la hauteur de ses pièces comprend deux étages (ill. 9, 10). On y trouve la *galería del mediodía*, la *pieza ochavada* et le *salón de los espejos*. Sur la partie supérieure des murs, la galerie également appelée *galería de los retratos* est ornée de portraits d'empereurs romains du Titien. Suit une autre série de somptueux portraits réalisés par le peintre : Frédéric de Gonzague, Philippe II, Sainte Marguerite, l'impératrice Isabella et Charles-Quint. Le décor intérieur se résume à quatre buffets en porphyre, deux miroirs et deux pendules napolitaines avec des colonnes salomoniques⁶⁷.



9 Salon de los espejos d'Alcázar en 1636 – reconstruction d'après Carmen García Reig

66 Ici étaient accrochés *Le Triomphe de Bacchus* de Velázquez, *Le Jugement de Paris*, *Diane et Callisto*, *Marie de Médici* et *Anne d'Autriche* de Rubens, de nombreux flamands ainsi qu'une statuette représentant le *Portrait équestre de Charles II*.

67 La galerie correspond à la manière de Gomez de Mora qui était, en tant qu'architecte de la cour, à l'origine de la façade sud et avait participé à l'agrandissement des appartements. Voir Antonio de León Pinelo, *Annales de Madrid*, Madrid, 1971, p. 235 et suivantes, et en général au sujet de l'Alcázar Bernhard Laule, *Schloß Madrid – Studien zur Planungsmethode und zur Ikonographie*, Olms, 1983.



10 Salon nuevo, direction est vers le Salon del Mediodía en 1636, reconstruction d'après Carmen García Reig

Le *salon octogonal* dont le plan, l'exécution architecturale, mais aussi le dialogue entre peintures et sculptures évoque la Tribune des Offices à Florence, renferme des peintures de batailles, des chasses et des scènes mythologiques de Rubens. Une peinture du Tintoret représentant trois nymphes est enchâssée dans le plafond. Les sculptures en bronze du flamand Jacques Jonghelincks présentent les sept planètes que Don Ferdinand avait envoyées à Philippe IV.

La *salle des glaces* (*salón de los espejos*) peut être considérée comme l'acmé de la collection de tableaux. Entourées d'un décor constitué de six buffets et d'urnes en porphyre, de pendules provenant d'Angleterre, de Paris et de Madrid, ainsi que de huit miroirs ornés d'ailes d'aigle dorées, les peintures célèbrent la grandeur des Habsbourg : *Charles Quint à la bataille de Mühlberg* du Titien, le *Portrait équestre de Philippe IV* de Rubens, *Les Quatre furies* du Titien, son *Philippe II avant la bataille de Lepante*, *Le Rapt des Sabines* de Rubens, son *Combat des Romains et des*

Sabins, Andromède et Persée, Charles II à cheval de Giordano, *L'Expulsion des Morisques par Philippe III*, quatre peintures mythologiques du Tintoret, trois scènes de l'Ancien Testament par Véronèse, une *Forge de Vulcain* de Bassano, *Jael et Sisara* et *Samson et Dalila* par Ribera, et enfin quelques œuvres de Velázquez : *Apollon et Marsyas, Mercure et Argus, Adonis et Vénus* ainsi que *Psyché et Cupidon*⁶⁸.

L'intérêt ne se concentre pas sur l'histoire de l'art. Il ne s'agit pas d'une collection groupée autour de différentes écoles, comme une galerie de chefs-d'œuvre. En revanche, le château tout entier est une sorte de pinacothèque du règne espagnol, avec sa généalogie picturale, celle des dieux, des rois et des artistes. Elle n'est justement pas structurée en fonction d'un *telos* qui pourrait nécessiter un sens de la visite conduisant vers un but ou une révélation spécifique ; c'est au contraire l'irrévocabilité de la royauté qui est suggérée par la succession des pièces. Celles-ci suivent en effet le principe de la gradation du faste et des matières, gradation qui doit être comprise comme une hiérarchisation de la sémantique cérémonielle. Il ne s'agit aucunement de vivre cette gradation comme un chemin conçu pour évoluer de la sphère publique vers la sphère privée ou de l'extérieur vers l'intérieur.

Par conséquent, le plan ne présente presque pas de vraies enfilades. Les passages se situent généralement sur l'axe central des pièces et s'inscrivent dans une cloison. Leur fonction se déploie par l'ouverture et la fermeture successive des portes, les axes visuels comprenant plusieurs pièces étant limités par le cérémonial. On ressent encore dans la résidence l'évolution du château-fort vers le palais urbain, que de nombreuses modifications du plan d'origine ont rendu complexe et hétéroclite⁶⁹. Les salles autour du patio sont éclairées par des fenêtres situées en hauteur ; la communication avec l'extérieur est limitée et de nombreuses pièces restent dans la pénombre. L'ameublement clairsemé, les carrelages au sol, les murs nus recouverts uniquement de peintures et de tapis, la coexistence d'un appartement d'hiver et d'un appartement d'été durent paraître inadaptés et inconfortables aux yeux des Français.

68 A l'Alcázar, l'art français n'est pratiquement pas représenté, seul un travail de Mignard et quelques rares tableaux de Poussin et de Claude Lorrain viennent à l'esprit. A propos de l'interprétation de la fonction des peintures, voir Christian Michel, « Les usages de la peinture à la cour de Louis XIV », dans Grell, Pellistrandi, 2007 (note 21), p. 191-204, de même Patrick Michel, « Les collections royales françaises – Instrument de propagande au service de la monarchie ou ornement nécessaire à l'affirmation de la grandeur souveraine? », dans *ibid.*, p. 205-235.

69 Voir également, au sujet de l'évolution de l'Alcázar, Véronique Gerard Powell, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, 1984.

Francisation et renouveau

A cette orientation marquée par la tradition espagnole et les critères esthétiques italiens, Philippe V oppose jusqu'en 1715 environ une tentative de francisation. Dans quelle mesure était-il possible de développer un goût et des habitudes de commodité à côté d'un modèle établi qui accorde une place aussi importante à la tradition ? Jusqu'à quel point les prescriptions cérémonielles résistèrent-elles au changement dynastique ? Et comment les exigences du cérémonial réagirent-elles dans ce contexte ? Les réponses ne sont pas les mêmes selon que l'on considère la disposition architecturale, le décor intérieur et le langage symbolique de l'iconographie.

« [...] le rayonnement de la France, presque universel en Europe au XVIII^e siècle, s'est affirmé avec le plus d'éclat dans des Etats où ne régnaient pas des Bourbons : le Portugal, la Prusse, la Suède, la Russie. [...] en Italie, en Espagne, au contraire, dont la tradition artistique était longue et glorieuse, il fut fortement combattu, mais reçut l'aide efficace de princes français ou attachés à la France⁷⁰. »

Les études qui précèdent la nôtre montrent assez clairement qu'en matière de cérémonial et de distribution des appartements princiers, la France ne peut pas prétendre incarner un modèle universel. Le constat d'Yves Bottineau est lui aussi révélateur, puisqu'il concerne les mécanismes de reconnaissance tels qu'ils s'observent entre des Etats rivalisant pour le rang le plus prestigieux en Europe. L'Italie et l'Espagne ne participèrent pas à cette émulation.

Aux yeux de la cour en France, Madrid était sans aucun doute arriérée, démodée et inconfortable. En 1703, l'académie d'architecture de Paris étudia à plusieurs reprises différents projets de construction déduits du plan de l'Escorial. Sa critique – résultat d'une ignorance ou d'une incompréhension de l'histoire de l'architecture espagnole – porte en particulier sur l'absence de grands axes visuels. Toujours est-il que Philippe V, en 1704, donna l'ordre de retirer des tableaux qui ornaient depuis plusieurs générations les *Bóvedas del Tiziano* (*Le Rapt d'Europe*, *Diane et Callisto*, *Diane et Actéon* et *Les Trois Grâces* de Peter Paul Rubens).

L'adhésion au modèle français était bien plus qu'une pure attitude mimétique dans les domaines de l'architecture et des beaux-arts. Elle faisait partie d'un plan d'ensemble stratégique visant à régénérer l'Espagne et à y implanter un modèle fertile et moderne. Les inventaires de l'Alcázar documentent un nombre important de tableaux français

70 Bottineau, 1995 (note 53), p. 240.

expédiés depuis Paris entre 1701 et 1734. Ce n'est pas un hasard si cette stratégie se concentre sur La Granja dès 1722.

À partir de 1704, plusieurs tentatives de rénovation semblent avoir eu lieu. Elles concernaient aussi le renouvellement du mobilier, contribuant certainement à augmenter le nombre de sièges : trois tentures de tapisserie, deux lits de damas, vingt-quatre fauteuils de velours et satin, vingt-quatre chaises de maroquin et bien d'autres. S'y ajoutèrent alors de nombreux cadeaux envoyés par Louis XIV depuis Versailles. L'influence de la France pendant les premières années du règne s'est visiblement estompée à mesure que la situation financière provoquée par les différentes guerres s'aggravait. Par ailleurs, les liens encore étroits avec l'Italie ne seront jamais rompus. Si Philippe V n'a pas visité Rome, Florence ou Venise, son voyage à Naples a pourtant occasionné des commandes qui firent à nouveau de l'Italie une référence majeure (Giordano, Domenico Fontana, Scarlatti, Solimena et beaucoup d'autres)⁷¹.

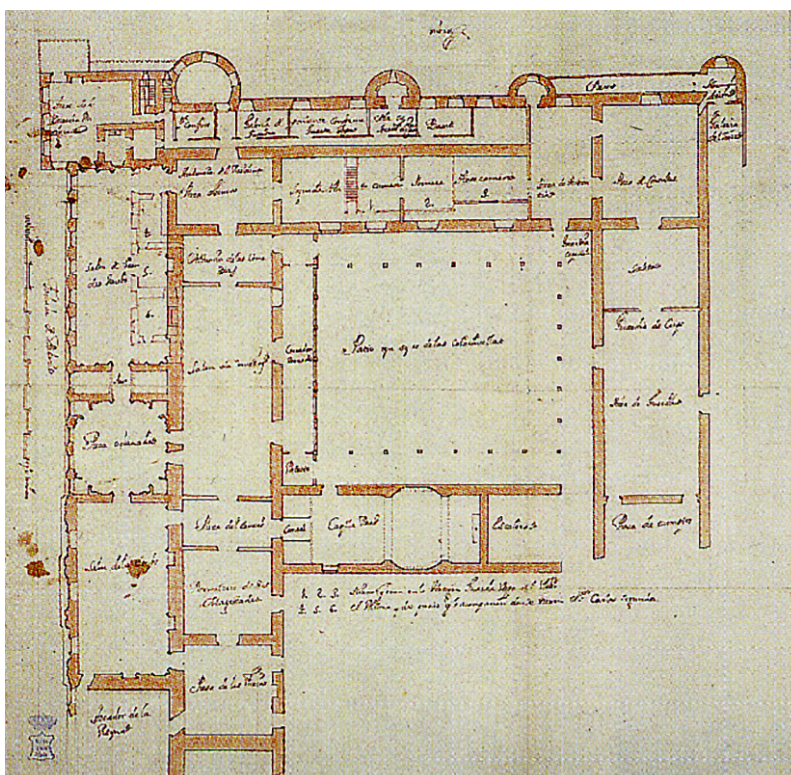
La rénovation des appartements dans l'Alcázar

En raison des restrictions financières et de la situation topographique qui aurait nécessité des travaux de terrassement considérables, il n'était pas vraiment question d'un projet entièrement nouveau pour la résidence de Madrid. Les modifications se concentrèrent alors sur la distribution et le décor. Après la mort de Josef del Olmo, Teodoro Ardemans reprit le poste d'*arquitecto mayor*. L'ensemble des travaux se déroula, à partir de 1700, sous les « yeux d'Argus » de la princesse des Ursins, assistée du marquis d'Aubigny – pour qui de Cotte avait déjà réalisé les plans du château de Chanteloup – et de Jean Orry de Vignory, également client de l'architecte du roi.

La rénovation du vieil Alcázar débuta en 1705 avec le plan de Teodoro Ardemans, et se poursuivit à partir de 1711 avec ceux d'Antoine du Verger (ill. 11, 12, 7). Un inventaire général fut réalisé au préalable⁷². Une probable collaboration entre Du Verger et René Carlier pourrait être à l'origine du dessin des nouveaux appartements. Le projet présentait notamment des salons en enfilade *midi-plazuela* ainsi que des cours

71 Au sujet du voyage en Italie et de ses influences sur le domaine artistique, voir Bottineau, 1993 (note 10), p. 252-260.

72 À propos de l'histoire précédente de l'Alcázar, voir Powell, 1984 (note 69), et le même auteur au sujet de la décoration et de l'utilisation, « La decoración del Alcázar de Madrid y el ceremonial en tiempos de Felipe II », dans Manuel Fernández Álvarez (éd.), *Felipe II y su tiempo, Madrid, Espasa-Calpe*, 1998, p. 331-342. Par rapport aux sources, voir la contribution de Fernando Checa Cremades, « El Real Alcázar de Madrid – fuentes escritas », dans *El Real Alcázar de Madrid*, éd. par Fernando Checa Cremades, cat. exp., Madrid, Palacio Real, Madrid, 1994, ainsi que la bibliographie détaillée sur l'Alcázar dans le même ouvrage.



12 Teodoro Ardemans, Plan étage principal d'Alcázar, 1706-1709, Archivo general de Palacio, Madrid, Patrimonio Nacional, Planos, Inv. 214

intérieures pour roi et la reine. En 1711, la princesse des Ursins lança le chantier de rénovation des antichambres situées dans l'aile est.

Il est difficile de dire à quel moment précis de Cotte intervint. Entre 1710 et 1715, des projets pour réorganiser l'Alcázar virent le jour. Des plans conservés dans les fonds d'archives français et espagnols documentent précisément les transformations effectuées au cours de cette période : il s'agit du plan dit de Justi daté de 1709 et du plan de 1711 envoyé à Paris (plan Ardemans/Verger) – ce dernier est annoté par Antoine du Verger. Evoquons aussi les dessins réalisés à Paris par de Cotte (1712/13-1715) pour les boiseries.

Les plans exécutés par l'agence Robert de Cotte pour l'Alcázar appartiennent au fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale⁷³. Le plan Verger (ill. 13), appelé également plan Carlier par Bottineau, dont la légende nous renseigne en détail sur la disposition des pièces, date de 1711. Il se prête parfaitement à une comparaison avec le projet entrepris

73 Plans des appartements de l'Alcázar de Madrid, 1711-1714, dessins du fonds Robert de Cotte : plan Verger : 65,7 x 78,6 cm, plume et encre noir, Vd 29; R. de C. 990.

par Ardemans entre 1706 et 1709. Le plan d'Ardemans (ill. 12)⁷⁴ fut ensuite copié par Carl Justi (ill. 7) et repris dans la monographie sur Velázquez écrite par celui-ci (plan Justi).

En commençant par la *pieza de guardias*, le plan Justi montre une disposition qui, avec la *saleta*, la *pieza de consulta* en grande pièce d'angle et la *pieza de audiencia*, présente une succession de différents espaces individuels. Les pièces suivantes révèlent cependant un ensemble hétéroclite constitué de petits espaces dont les nombreuses cloisons empêchent tout axe visuel. Il s'agit des antichambres précédant la *pieza oscura* (sur le plan appelée *audiencia del presidente*) qui, selon le plan, faisaient plutôt office de locaux de service et constituaient effectivement une sorte de zone d'attente. D'après les prescriptions du cérémonial de 1626, c'était ici que les ambassadeurs se préparaient, soit à accompagner le roi à la messe, soit à être reçus à l'audience. Les antichambres sont accessibles par le couloir étroit situé du côté cour, sans que l'on soit obligé d'entrer dans les pièces⁷⁵. Ce qui marque déjà une première césure. Les pièces « publiques » selon le cérémonial se terminent par la *pieza de audiencia* où le roi entre depuis ses appartements.

La *pieza oscura*, pièce entièrement dépourvue de la lumière du jour, sert de rotule et se prolonge dans l'axe des antichambres jusqu'à la *galería de los retratos* (ou *galería de mediodía*), salle très allongée et baignée de lumière grâce à ses sept fenêtres. Cette distribution introduit à l'ensemble des grandes pièces d'Etat : la *pieza ochavada*, puis le *salón de los espejos*, fastueusement décoré en regard des coutumes espagnoles et orné de huit miroirs.

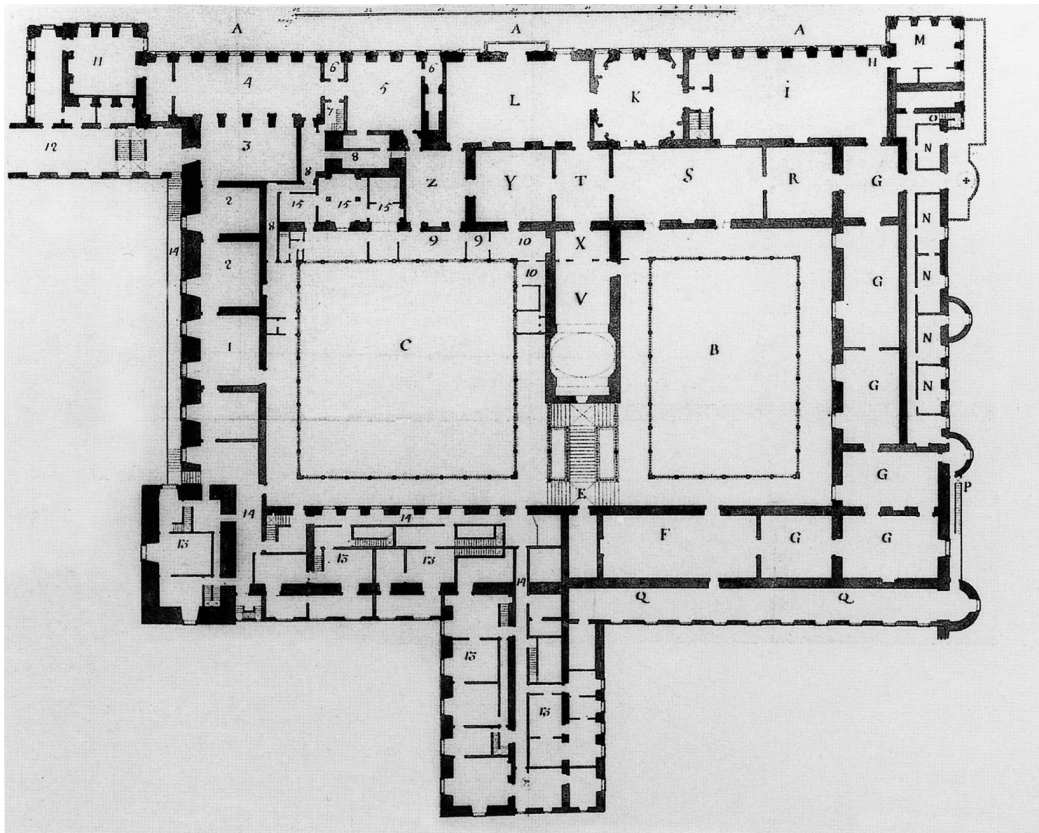
Sur la gauche dans la *pieza oscura*, l'on aperçoit un axe qui mène, parallèlement aux pièces d'apparat situées du côté de la façade, du *vestuario de las comedías* à la *pieza del cancel* en passant par le grand *salón de comedías*. La *pieza del cancel* prolonge cet axe, tout en précédant directement le *dormitorio de sus majestades* adjacent à la salle des furies (*pieza de las furias*) et qui fait déjà partie des appartements de la reine. La *pieza del cancel* se situe à un emplacement stratégique, par lequel on accède à la *capilla real* située entre les deux cours sur l'axe central de tout le complexe architectural. A lui seul, le plan donne l'impression que l'axe en direction de la cour passe par la chambre à coucher du roi et guide

74 «Planta parcial del piso principal del Alcázar Real, Archivo General de Palacio», Madrid, patrimonio nacional, planos, inv. 214 ; son pendant montre l'intégralité de la construction dans son contexte topographique («Orthografía del Real Alcázar de Madrid»), à la BNF, Cartes et Plans, GE AA 2055, Vd 29/7.6.

75 Ces rajouts semblent nécessaires pour pouvoir utiliser les pièces d'Etat situées au sud comme appartement, sans entrer dans les pièces alignées de l'aile ouest. Mais ce fait renvoie également à un curieux principe d'organisation, puisque nous avons ici affaire à quatre appartements du roi encadrés dans l'angle entre l'aile sud et l'aile ouest, et doublés sur chaque axe vers l'intérieur et l'extérieur.

vers les appartements privés, tandis que les pièces groupées autour de la façade constituent l'appartement d'Etat. Les deux enfilades sont reliées par un seul passage entre la salle de théâtre et la salle octogonale. Côté cour, la galerie menant à l'appartement est protégée par un corridor séparé.

Quelles modifications ont été apportées à cette disposition peu comode? Le tracé envoyé à de Cotte pour qu'il puisse se faire une idée des objectifs de la décoration est accompagné d'annotations instructives (fonds de Cotte Hd 135 dossier 701; ill. 13 et 14) :



13 Antoine du Verger, Plan de l'étage principal d'Alcázar, 1711, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes

« A façade qui regarde sur la place du palais

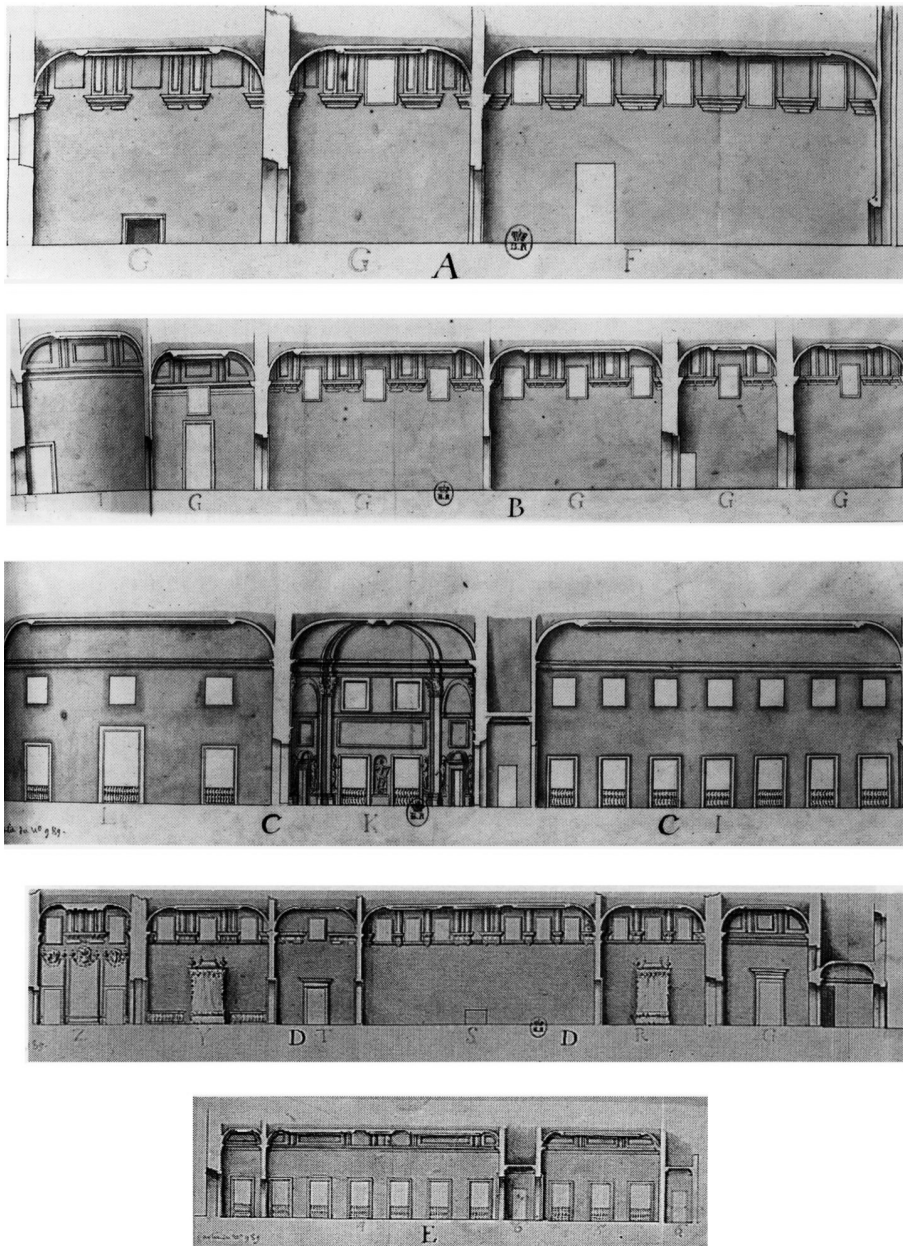
B cour du Roy

C cour de la Reyne, ces deux cours sont entourées de corridors couverts soutenus par des colonnes de pierre; les corridors d'en bas se communiquent à la grande porte par des grands passages voutés dessous les salles marquées R S T V

- D grand escalier qui correspond aux deux cours*
E dernier repos qui correspond d'un côté à l'appartement du Roy, et de l'autre à celui de la Reyne ; sous ce repos il y a une communication des deux cours
F salle des Gardes de l'appartement du Roy
G suite d'antichambres qui forment une enfilade jusqu'à la dernière fenestre marquées
H ce sont toutes que l'on a fait de nouveau y ayant auparavant en leur place beaucoup de petits réduits fort obscurs
I grand salon
K autre salon octogone
L autre grand salon dans le fond duquel sera la throne du Roy, de sorte qu'après avoir passé la grande enfilade et entré dans le salin I, la veue rencontrera pour objet ce throne au travers des deux salons K et I
M pavillon d'un des bouts de la facade
N diférent logemens pour les officiers de la garderobe du Roy
O petit escalier déroché par où descend un des secrétaires des dépêches pour aller à son bureau ; autre escalier ... pour l'autre secrétaire
Q grande gallerie dans laquelle on a pratiqué des petits logemens pour les garçons de la garderobe
R chambre où il y a un lit pour le Roy
S grand salon pour leurs Majestez en particulier n'étant point destiné à l'usage du publique
T passage de leurs Majestez pour aller à la chapelle
V la chapelle
X petit oratoire d'où on dit quelquefois la messe pour la Reyne, et d'où leurs Majestez l'entendent aussy à l'autel de la chapelle, au-dessus de cet oratoire est la tribune des musiciens
Y chambre où couchent le Roy et la Reyne, de cette chambre on voit une très belle enfilade quand les portes des pièces T S R sont ouvertes car la veue perce jusque sur une petite terrasse où il y a une fontaine marquée + et delà decouvre une champagne fort agréable d'une grande étendue
Z chambre faitte aussy nouvellement, et rendue très clair d'obscur qu'elle étoit, qui est de l'appartement de la Reyne⁷⁶. »

On le voit, l'idée est d'augmenter le nombre de locaux de service et de disposer les appartements des dames à proximité de ceux du roi. En outre, la création d'appartements privés derrière les salons de la façade sud et derrière les galeries de la reine et de la cour intérieure agrandit l'espace dont disposent les membres de la cour. Entre 1702 et 1705, on réalise des travaux dans la pièce des furies (*dormitorio de sus majestades*) ; en 1703, un

76 Nous voyons ensuite l'énumération des pièces de l'appartement de la reine et de Madame des Ursins.

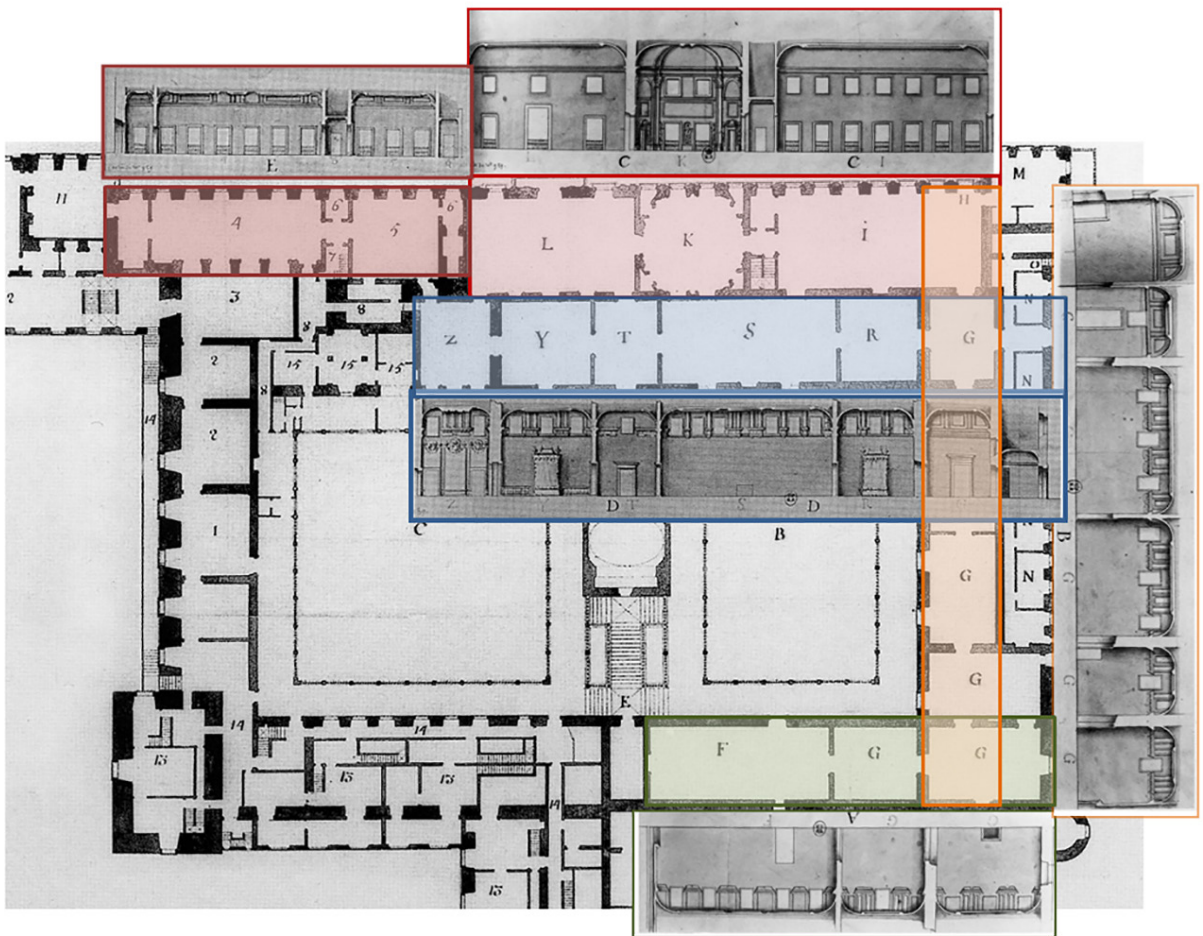


14 Robert de Cotte et René Carlier, Projet pour l'étage principal d'Alcázar, coupes, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Fonds Robert de Cotte

nouveau sol est mis en place et des miroirs sont installés au-dessus des cheminées et des glaces sur les portes, fruit de la collaboration entre le doreur Pedro Gallegos et le manufacturier de fenêtres Antonio de Paris. En plus, des cabinets seront ajoutés près du *salón dorado* et les pièces situées

dans la galerie sud de la cour intérieure de la reine seront séparées pour que Marie-Louise de Savoie et Madame des Ursins disposent de pièces privatives.

La transformation des appartements a sans doute été réalisée entre 1705 et 1711 (plan Ardemans -plan Verger, ill. 17). Dans les galeries sud et ouest de la cour intérieure de la reine, de nouvelles cloisons ont vu le jour, le cabinet de toilette de la reine (n° 5 sur le plan de 1711) fusionne trois petites pièces (n° 20-22 sur le plan Ardemans). Des éléments très novateurs pour l'Espagne durent faire partie du décor : parquets, trumeaux, dessus de cheminées, boiseries et «glaces de Paris». Mais ces meubles ne furent ni payés ni livrés. Le projet avorta définitivement avec l'exil de Madame des Ursins en 1715. Remarquons toutefois que les boiseries ne furent installées que dans la partie privée des appartements.



17 Plan Ardemans-Verger avec l'application des coupes Carlier-de Cotte

En considérant l'enfilade parallèle aux salons de la façade sud (coupe D de 1711 ; R S T Y Z), on remarque les transformations sur toute leur étendue. Les appartements jusqu'alors seulement éclairés par les galeries de la cour intérieure seront reliés et organisés autour de l'axe menant vers la fontaine à l'ouest. Leur aspect isolé et quelque peu sombre convient bien à leur utilisation comme appartement privé.

La coupe D et ses annotations permettent d'imaginer l'édifice tel qu'il se présentait en 1711 : chambre du roi (R) ; « Grand salon pour leurs Majestez en particulier » S (avant *salón dorado*, appelé sous Philippe IV « salle de l'hyménée » et coupé à chaque extrémité) ; vestibule offrant l'accès à une tribune de la chapelle royale, avec petit oratoire (X) ; *pieza nueva de los gauinettes* correspondant au numéro 18 sur le plan Ardemans, agrandie pour former la chambre de la reine (Y), à savoir celle des deux souverains lorsque Philippe V y passait la nuit avec la reine. D'ici, la vue s'étendait jusqu'à la fontaine. La pièce des furies (Z) située derrière se transforme en cabinet dont le décor mural très soigné se devine sur la coupe D.

Dans l'ensemble, les transformations opérées dans les appartements privés du couple royal ont introduit un certain nombre de commodités et semblent avoir contribué à modifier les pratiques de la sociabilité de cour. Par contre, les modifications apportées aux appartements d'Etat – une longue suite de pièces partant de l'escalier principal jusqu'au salon de la façade sud – semblent destinées à la représentation politique.

A la fin de l'année 1709 furent entrepris des travaux de transformation de la *galería del mediodía* dont la poursuite dut attendre 1715 à cause du manque de moyens. Elle s'appela désormais *salón nuevo* ou *salón grande* ; il s'agit du lieu où se réunissent les Grands d'Espagne et d'où l'on accède aux appartements du roi. Saint-Simon décrit cette pièce déjà transformée lors de son séjour madrilène, notant surtout l'emploi d'une quantité importante de marbre ainsi que la démolition des annexes qui contribuait à relier les différentes pièces⁷⁷.

A l'automne 1711, Madame des Ursins transforma la longue galerie située à l'ouest et donnant sur la cour intérieure du roi. Le chemin irrégulier et sinueux se transforma alors en une grande enfilade d'antichambres menant de la *pieza de audiencia* au salon des Grands. Une lettre adressée par la reine Marie-Louise de Savoie à Madame Royale le 30 novembre 1711 exprime l'objectif essentiel du projet⁷⁸. La reine y décrit sa satisfaction « de voir tous les changements qu'on y a faits en passant par un appartement qui a très bon air, au lieu des petits passages effroyables qu'il y avait auparavant. »

77 Voir Yves Bottineau, « Saint-Simon et la topographie de l'Alcázar de Madrid », dans *Cahiers Saint-Simon* 12, 1984, p. 37-44.

78 Cité d'après Bottineau, 1993 (note 10), p. 277.

Le plan Verger permet de bien saisir cette transformation en une disposition adaptée aux exigences de la représentation. L'agrandissement des pièces et leur homogénéisation créent de grandes perspectives. Depuis la salle des gardes (F), en passant par les antichambres (G), le regard peut se déplacer sur une ligne droite jusqu'au salon des Grands (H) qui s'ouvre sur la place. Verger écrit : « Toutes ses salles marquée G sont tendues de très belles tapisseries, et garnies de tables de porphyre, et autres marbres prétieux. » Les fenêtres situées très en hauteur à cause de la galerie menant au patio feraient ressortir, selon Verger, le caractère aérien et expressif des tapisseries alignées tout le long du mur⁷⁹.

La troisième enfilade correspond à la coupe C et concerne les pièces situées le long de la façade sud : salon des Grands (I), pièce octogonale (K), salon des miroirs (L). Il s'agit ici de l'enfilade la plus sophistiquée du château. Verger en proposait une description scénographique : « [...] dans le salon des miroirs, on placera le Throne du Roy de sorte qu'après avoir passé la grande enfilade, et entrée dans le salon I la veüe rencontrera pour objet ce Throne au travers des deux salons K et I. »

Philippe V perpétue ainsi la tradition des Habsbourg introduite par Philippe IV et Charles II : donner ici les audiences les plus importantes et les plus élaborées. La transformation agrandit certainement l'impression de majesté. Verger note à propos du décor : « [...] s'ils paroissent dénüés d'ornemens, ils ne le sont néanmoins pas étant remplis de très beaux tableaux du Titien, Paul Véronèse, Tintorette, Rubens, et quelqu'autres, et garnis aussy de tables de porphyre d'une grandeur considérables. »

Même si quelques tableaux furent enlevés, comme nous l'avons rappelé plus haut, la plus grande partie conserva sa place dans l'accrochage. Seul l'incendie de 1734, dont les flammes dévorèrent plus de cinq cents chefs-d'œuvre des quelque mille cinq cent quarante-sept tableaux listés dans l'inventaire de 1686, a attenté à cette remarquable tradition de la Maison royale espagnole.

En ces lieux, la commodité – qui est, selon les critères français, une commodité améliorée – s'est aussi fait une place. Au sujet du plan C 988 qui montre un détail du château, Verger note : « Touttes les pièces doivent estre parquettés en observan les embrasements des portes et croizée ; il conviendroît d'envoyer avecq lesdit parquet du bois de la mesme calitez que l'on travailleroit icy pour les endroits de sujettion quoyque le plan soit ausy juste qu'il peut ettre. » Le plan « coté l'aile méridionale » fut envoyé par Verger à Paris afin d'y faire réaliser le décor du cabinet de travail et des appartements R S T Y Z, la salle du trône (L) et la pièce numéro 5.

79 BNF, Estampes, Hd 135 b - 1019,27 : *Explication du palais du roi à Madrid, suivie d'une explication de la coupe des appartements du palais* (1711).

Les coupes et le décor

De Cotte se concentrait surtout sur le décor des deux chambres à coucher (du roi et de la reine), la salle des furies et la chambre de l'hyménée. Dans ce cas, il ne se déplaçait pas non plus personnellement, mais faisait exécuter les travaux sur place par son élève René Carlier. Celui-ci conçut, en 1712/13, des plans et des coupes de l'Alcázar auxquels il ajouta un commentaire détaillé avant de les envoyer à son maître. Il s'agit là d'une source déjà utilisée par Louis Réau pour le volume de son *Histoire de l'expansion de l'art français* consacré au « Monde latin »⁸⁰. De Cotte travailla alors sur les dessins et décorations murales de 1713 à 1714 ; l'ensemble puise dans les dessins qu'il avait réalisés en France (ill. 15, 16).

Les sources énumèrent les objets de décoration prévus qu'il fallait acheter ou commander en France : des miroirs de la manufacture parisienne, des sculptures en bois de Degoullons, Legoupil, Taupin et Belan, des sculptures en bronze pour les cheminées de Vassé, du marbre pour les foyers de Tarlé ainsi qu'un bureau décoré de bronze et doré de Boulle. Les objets de décoration réunis aux Tuileries y attendaient leur livraison, sans pourtant entamer le voyage prévu – à l'exception des miroirs et des cheminées. Les boiseries et les sols étaient vendus à Paris ou partiellement rendus.

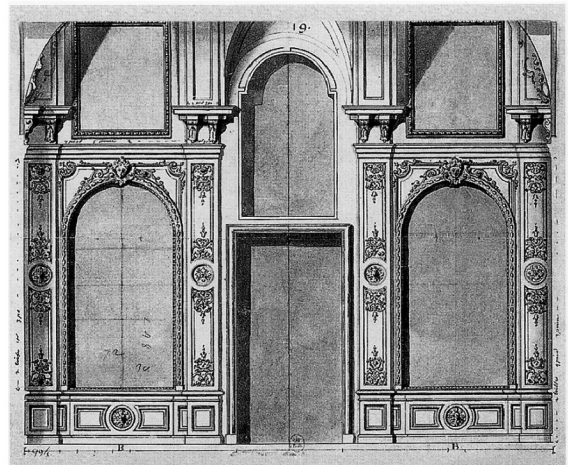
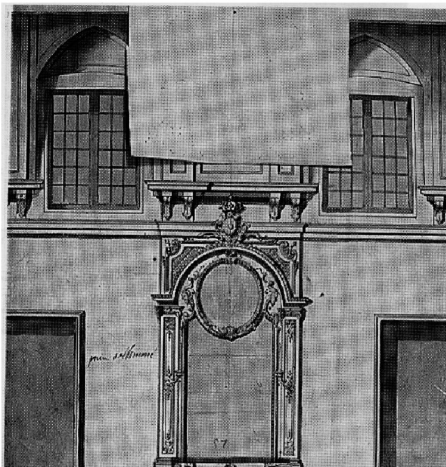
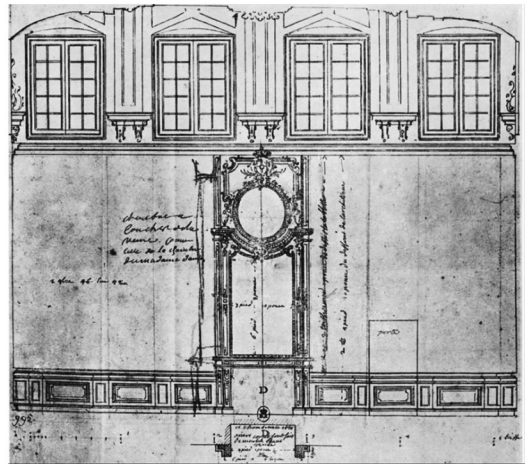
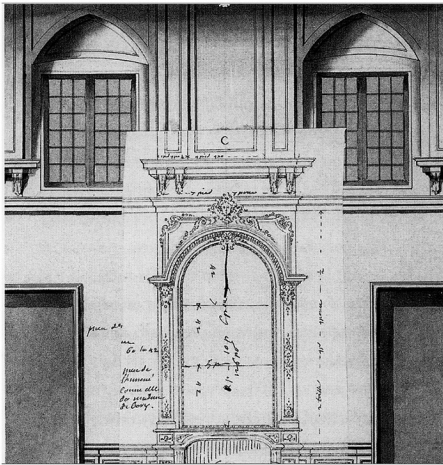
Les plans conservés dans les papiers de de Cotte constituent l'un des rares témoignages permettant de reconstituer la décoration intérieure des appartements de l'Alcázar avant l'incendie de 1734. Yves Bottineau a proposé l'analyse *princeps* des pièces d'archives en question. En reliant le plan Verger aux explications adressées par Carlier à de Cotte, la structure de l'ensemble apparaît.

La coupe B⁸¹ fait partie des premiers projets de modification que la princesse des Ursins fait parvenir à Ardemans en 1709. La coupe D⁸² représente le nouvel appartement des furies, laissant apercevoir sur la gauche les deux passages menant à la salle du trône et au cabinet de toilette. C993 et les autres coupes montrent « Quatre Dessins des facades de l'appartement du Roy d'Espagne. » Les problèmes de décor intérieur étaient dus à la surprenante hauteur de plafond des pièces, équipées de petites fenêtres. Le décor n'est aucunement une nouvelle création, mais s'inspire directement des dessins préalables réalisés pour les appartements des courtisans à Versailles. Le panneau méridional de la chambre de l'hyménée (R.d.C. 993) porte le numéro 19 et la légende suivante : « pièce de l'himéné comme elle existe dans la chambre de Madame de

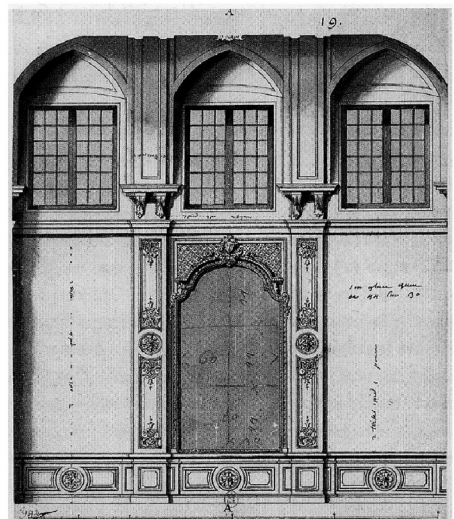
80 *Histoire de l'expansion de l'art français*, Paris, 1924-33, p. 228. Le plan dit Carlier se trouve aux Estampes parmi les plans de de Cotte, Vb 147 ; pour les explications de Carlier, voir HD 135b.

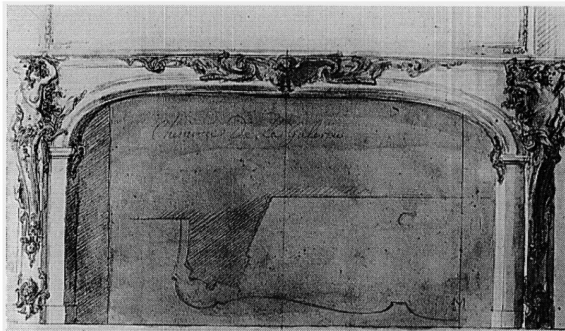
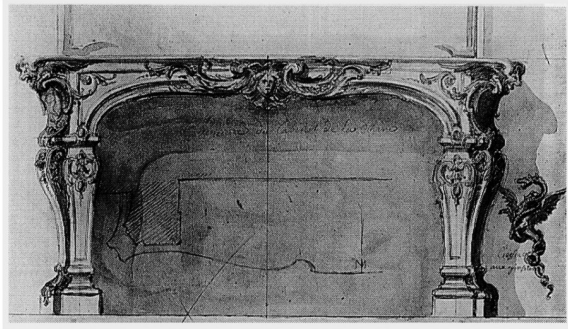
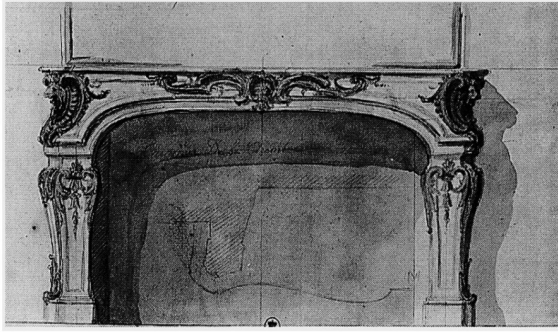
81 R.d.C. 989a, 13,3x44,4 cm.

82 R.d.C. 989b.



15 Robert de Cotte, *Projet pour l'étage principal d'Alcázar*,
 ci-dessus à gauche : pièce le l'Hyménée;
 ci-dessus à droite : chambre de la Reine
 coté nord, pièce de l'Hyménée;
 ci-contre : Chambre du Roy, 1712,
 Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes





16 René Carlier, Cheminées pour la Chambre de la Reine, la pièce des Furies, la pièce de l'Hyménée, 1712, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes

Bery.» Il s'agit de la première proposition, avec un miroir à l'encadrement particulièrement riche et deux pilastres. Le numéro 995 renvoie aux appartements de la duchesse d'Antin à Versailles ou à Paris.

L'influence de la mode et du goût français, bien décelable à partir de 1712, guide les modifications qui se poursuivent jusqu'au moment où la princesse des Ursins tombe en disgrâce. Elles concernent essentiellement la rénovation du décor des appartements privés et des pièces avoisinantes dont la réalisation incombe à René Carlier en raison du départ de Verger pour Lisbonne.

Carlier présente quatre dessins de ou d'après Robert de Cotte qui supervisa, entre 1712 et 1714, la fabrication de nombreux meubles pour la cour espagnole. On peut observer, au sol, la substitution d'un parquet français au carrelage, tout d'abord dans le *cuarto chico* de Madame

des Ursins. Dans une lettre du 20 août 1713, Carlier évoque les difficultés qu'il rencontre pour se procurer les différents bois. En Espagne, explique-t-il, « l'on ne se sert que de sapin et pin, la sculpture est toute faite de ses deux espèce, toute la charpente se fait aussi de ce mesme bois, [...], tout est carlé de brique ou careau en forme brique mal cuite que l'on arosse souvent dans les grands chaleurs⁸³... » Les pièces pour lesquelles un parquet fut commandé à Paris étaient le salon des miroirs, le cabinet de toilette, la chambre du roi, le salon de l'hyménée, le vestibule de la chapelle royale, la chambre de la reine, le cabinet des furies et quelques annexes. On peut supposer que du parquet fut prévu pour toute la partie du château soumise à l'usage quotidien.

Le projet de transformation se concentrait en outre sur l'ameublement et les boiseries, élément jusqu'alors pratiquement inconnu en Espagne. Les murs étaient en général recouverts de tapisseries, d'azulejos ou de tableaux. Au début de l'année 1713, Carlier transmet à son maître une commande de meubles, principalement des meubles exécutés à Paris par Boullée sur l'ordre de de Cotte. Le salon octogonal en faisait également partie, avec des trumeaux, des dessus de cheminée, du parquet, des sculptures en bois de Degoullons et des sculptures en bronze de Vassé.

Le 20 avril 1713, Carlier écrivait à de Cotte :

« ...j'ay eu l'honneur de vous prier de lever la difficulté de l'enfilade de la porte de la chambre à coucher de la Reine qui communique au grand cabinet, l'enfilade se trouve aujourd'huy et s'accorde parfaitement dans ladite chambre quy est de 19 pouces plus long d'un cote que de l'autre, ce qui fait une diformité aujourd'huy à cause des consolles et ornemens qui sont au dessus de l'entablement des plafonds⁸⁴. »

D'après la lettre de Carlier, c'est Madame des Ursins qui insista pour avoir des glaces de Paris ; la cheminée (ill. 16) rappelle celle ornée de sculptures en bronze conçue par Vassé pour le salon d'Hercule à Versailles.

Les dessins correspondants de de Cotte encore conservés montrent exclusivement la chambre du roi, le salon de l'hyménée et la chambre de la reine. Sur son panneau nord, la chambre du roi présente, face au lit, des miroirs- consoles, des têtes de femmes et des croisillons. Ces éléments font référence aux gravures de Pierre Lepautre pour la chambre de Louis XIV à Marly datant de 1699. Le panneau de lit rappelle également Marly, comme l'indique la coupe D. La pièce de l'hyménée dispose d'une cheminée au nord (« pièce de l'hyméné comme celle de madame de berry ») ainsi que d'un trumeau avec un panneau circulaire

83 BNF, Estampes, Hd 1019-24.

84 *Ibid.*

(prévu pour un miroir ou un tableau). Pour cette pièce, Carlier propose une cheminée Régence un peu plus légère, avec des bronzes dorés représentant Flore et Zéphyr sous des consoles de feuillage. La cheminée de Madame d'Antin sert, d'après les explications jointes, de modèle pour la chambre de la reine.

Le 12 janvier 1715, de Cotte adresse les Mémoires à Carlier, et Orry écrit à de Cotte que le roi pensait attendre l'arrivée de Jules-Robert de Cotte, fils du premier architecte, pour prendre sa décision. Mais le mariage de la nouvelle reine en décembre 1714 paralyse tout. D'Aubigny en fait part à de Cotte le 11 février 1715. Les principaux acteurs du renouveau, Madame des Ursins et Orry, quittent la cour. Les meubles déjà fabriqués à Paris seront alors en partie utilisés aux Tuileries.

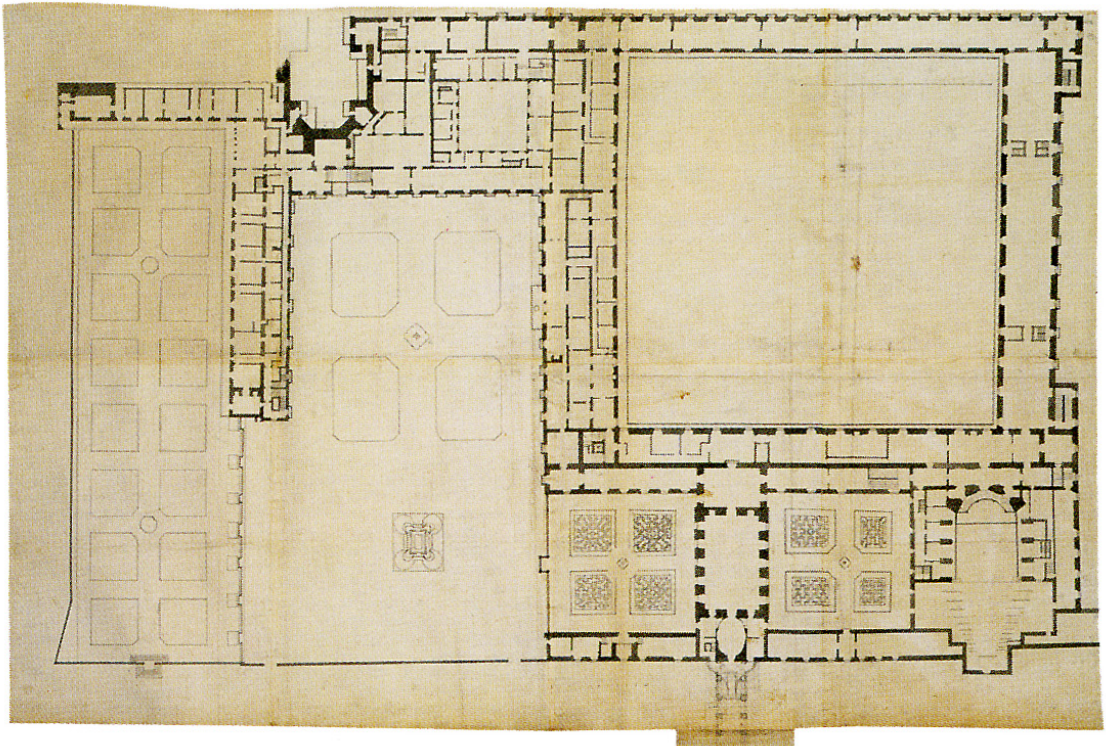
Quelles transformations de Cotte avait-il envisagé? La nouvelle enfilade des salons au midi donnant sur la *plazuela* tendait à homogénéiser les pièces. Dans le contexte espagnol, le rajout des cheminées à la française et du parquet constituait une nouveauté extravagante plutôt qu'un aménagement. Les travaux se concentrent sur le décor de la chambre de la reine, du cabinet des furies et de la chambre de l'hyménée. Il s'agissait en définitive d'une sorte de compromis qui respectait en principe les structures anciennes, tout en améliorant la commodité et la modernité de l'aménagement. Mais la fonction du décor convient bien à l'ouverture des enfilades puisqu'elle contribue, contrairement au principe antérieur, à dynamiser et homogénéiser ces appartements, en permettant de les comprendre comme un ensemble indissociable.

Pourtant, la plus grande partie du projet ne devait jamais voir le jour. Les commandes passées à Paris furent ajournées, ou bien les pièces réalisées furent vendues à Paris après l'annulation intervenue en 1715. Après que la princesse des Ursins eut quitté Madrid, les projets furent entièrement abandonnés. De Cotte crut encore, en 1715, pouvoir trouver une solution, mais l'intention d'envoyer à Madrid son fils Jules-Robert n'aboutit pas non plus. L'affaire se solda par un échec, lui causant une perte financière importante.

Le Buen Retiro – les projets d'un Palais Bourbon

Le comte d'Ayen⁸⁵, en contact étroit avec le monarque espagnol, écrivait vers 1700 : «[...] il n'y a rien en fait de véritables maisons de plaisance, qui réponde à celles de notre roi. Il faut espérer que Philippe V fera

85 En 1700, Anne-Jules de Noailles, maréchal de France, accompagna Philippe V à Madrid. Son fils Adrien Maurice de Noailles, nommé Grand d'Espagne en 1711, participa aux campagnes de la Guerre de Succession d'Espagne entre 1710 et 1713.



18 Robert de Cotte, Planta con la distribución del piso principal del palacio del Buen Retiro previa a los proyectos de reforma, 1712-15, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes

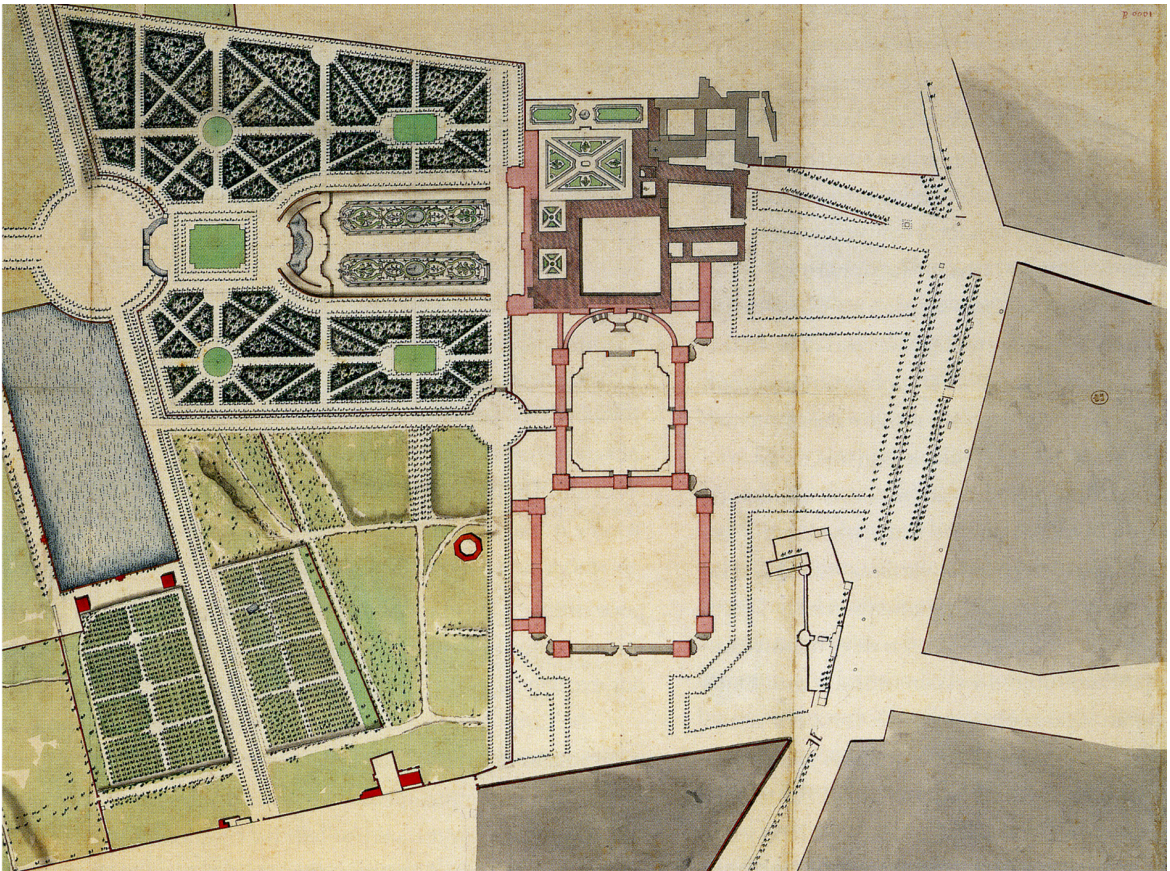
copier dans ce pay-ci quelques modèles exécutés en France par l'ordre du roi⁸⁶. »

Le Palacio del Buen Retiro (ill. 18, 19) fut commencé pendant le règne de Philippe II et agrandi à partir de 1631, sous Olivarez et Philippe IV, d'un vaste jardin particulier⁸⁷. Cet édifice était destiné au divertissement du roi et de sa cour ; il n'était pas soumis au cérémonial d'Etat ni lié à la politique extérieure. Il s'agissait d'un ensemble plutôt centré sur la vie privée et les plaisirs personnels de la cour, d'ailleurs complété par une salle de danse et un théâtre très actif⁸⁸. Quant à sa taille et son décor, le palais dépassait de loin les châteaux du Trianon et de Marly. Les moyens financiers étant toutefois limités. Les matériaux, l'aménagement des pièces et l'architecture demeuraient plutôt modestes. A ce propos, Robert de Cotte, qui ne fut peut-être pas entendu, écrivait à son élève René Carlier : « [...] tout ce qui se doit presenter doit

86 Archives du Ministère des Affaires étrangères, Mémoires et Documents, Espagne 100, 183 ro.

87 Voir Jonathan Brown et J.H. Elliott, *A Palace for a King : The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, 1980.

88 C'est tout au plus comme point de départ pour les *entradas* cérémonielles en direction du centre-ville, que le palais peut éventuellement jouer un rôle dans le cérémonial d'Etat.



19 Robert de Cotte, Premier proposition pour la réforme du Palais et des jardins du Buen Retiro, 1712-15, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes

estre grand et spatieux, et dans une belle proportion [...]»⁸⁹. » Le *casón* du Buen Retiro, salle étendue, haute de plafond et située entre deux antichambres dont l'une donne en direction du palais, l'autre, ovale, sur le jardin, présente un plafond orné de fresques de Giordano. Dans la première antichambre ont été peints des épisodes tirés de la reconquête de Grenade par les rois catholiques, dans la deuxième, *Le Char de l'Aurore et les peuples adoreteurs du soleil*, et dans le *casón* lui-même *L'Histoire de la Toison d'or*.

C'est le Retiro qui, à la suite de l'incendie de l'Alcázar, allait devenir la seule résidence royale à Madrid. A partir de 1708, on demande à Robert de Cotte de nouveaux projets. Pourvu d'une instruction de de Cotte, son dessinateur René Carlier est envoyé à Madrid⁹⁰. De Cotte ne

89 Lettre de Robert de Cotte à René Carlier du 26 janvier 1713, Bib. nat., Cab. est. Hd 135b-1019, 3.

90 Pièce justificative n°5, dans Fossier, p. 736-738 : *Mémoire instructive pour accompagner le nouveau projet pour un palais que S.M.C. veut faire bâtir au Bien Retire*, Bib. nat., Hd 135, dossier 729.

tarde pas à remettre les projets pour le Retiro à Louis XIV⁹¹. Le 23 juin 1708, Madame de Maintenon écrit à la princesse des Ursins que le roi (Louis XIV) tient en mains les plans de l'ancien Retiro, et qu'il a l'intention de commander un nouveau projet à Robert de Cotte⁹². En janvier 1713, de Cotte reçoit la commande définitive du duc d'Antin. Le travail insatisfaisant de Carlier et la critique du résident français à Madrid, Orry, mécontent de l'orientation du château et des jardins, retardent les travaux. Ce n'est qu'au mois de novembre de la même année que le marquis d'Aubigny demande à de Cotte de commander les trumeaux et les dessus de cheminée chez Guesnon, les boiseries chez Degoullons, un bureau et une commode chez Boullée et chez Vassé les bronzes pour le nouveau palais. En mai 1714 seront fabriqués, chez Tarlé, les glaces ainsi que les marbres pour les cheminées.

La disgrâce de la princesse des Ursins en décembre 1714 interrompt toutes les réalisations en cours, le départ d'Orry en 1715 allant même jusqu'à mettre fin au projet. Les factures des artisans restent impayées, une vente des parquets et des menuiseries est organisée.

Au total, vingt-cinq plans relatifs au Buen Retiro ont été conservés. Le plan 366,5 nous présente la situation avant la transformation, avec des annotations de de Cotte.

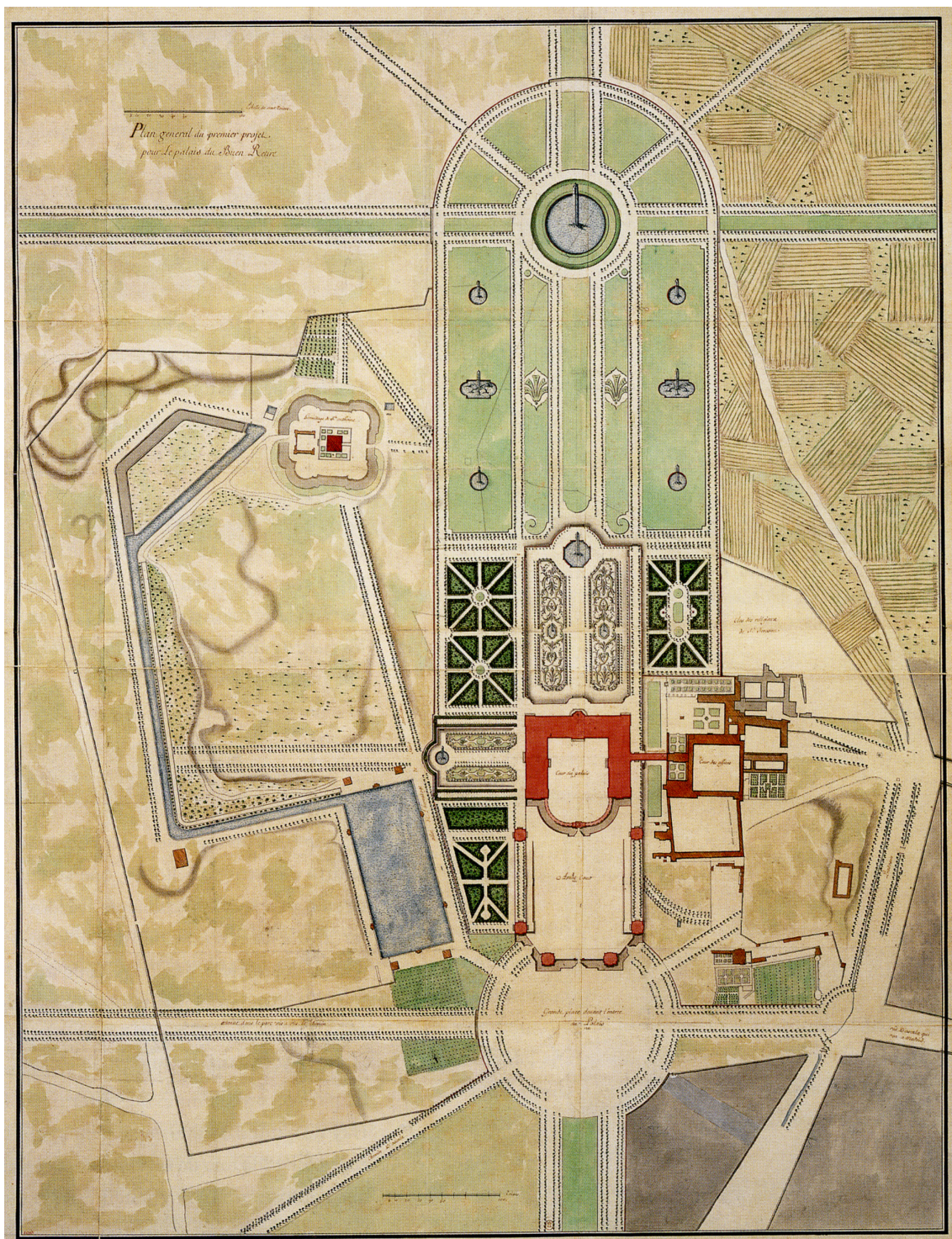
Lorsque les modalités de la paix d'Utrecht commencèrent à se préciser en 1712, de Cotte envisagea une réorganisation des constructions déjà existantes afin de relier les différentes parties et de systématiser les façades symétriques. Le refus des premiers plans conduisit finalement à la toute nouvelle construction d'un palais Bourbon en 1714/15, sur une colline située à l'est de l'ancien Retiro. Relié par une galerie à la nouvelle construction, celui-ci pouvait alors rester en l'état⁹³.

Les sources révèlent clairement la façon dont les plans de de Cotte étaient contrôlés depuis Paris. Par conséquent, les premiers projets de de Cotte peuvent également passer pour un hommage à Versailles (ill. 20, 21). Avec une galerie à colonnade, le projet évoque le péristyle du Trianon de marbre. La disposition des pièces suit la symétrie axiale, avec des escaliers à gauche et à droite de la cour ainsi que deux ailes réservées au roi et à la reine. De Cotte décrit lui-même le chemin parcouru par le visiteur qui, en venant de l'avenue d'Ascala agrémentée de plantes, franchit le fossé bordé de part et d'autre de quatre et six pavillons (corps de garde), et arrive dans la cour (ill. 22) :

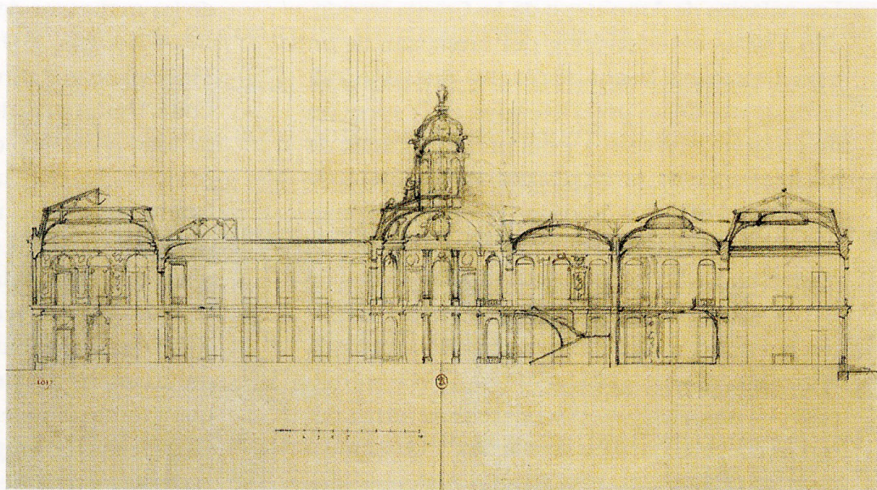
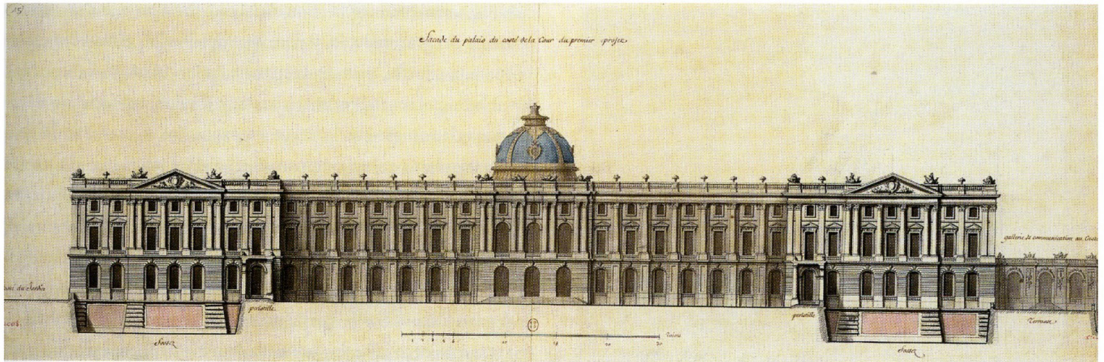
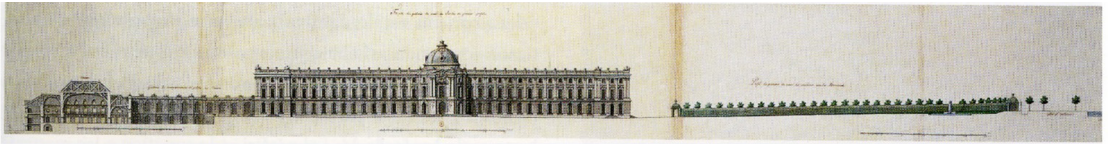
91 N°997.

92 Voir Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon, *Lettres inédites*, Paris, 1826, t. I, p. 270, 1708 : Madame de Maintenon à Madame des Ursins : «Le plan du Retiro est entre les mains du Roi».

93 A propos d'une grande réorganisation telle qu'elle est évoquée dans une lettre de de Cotte à Orry et selon laquelle tout serait entièrement à reconstruire en une seule fois, voir la transcription chez Bottineau, 1993 (note 10), p. 264.

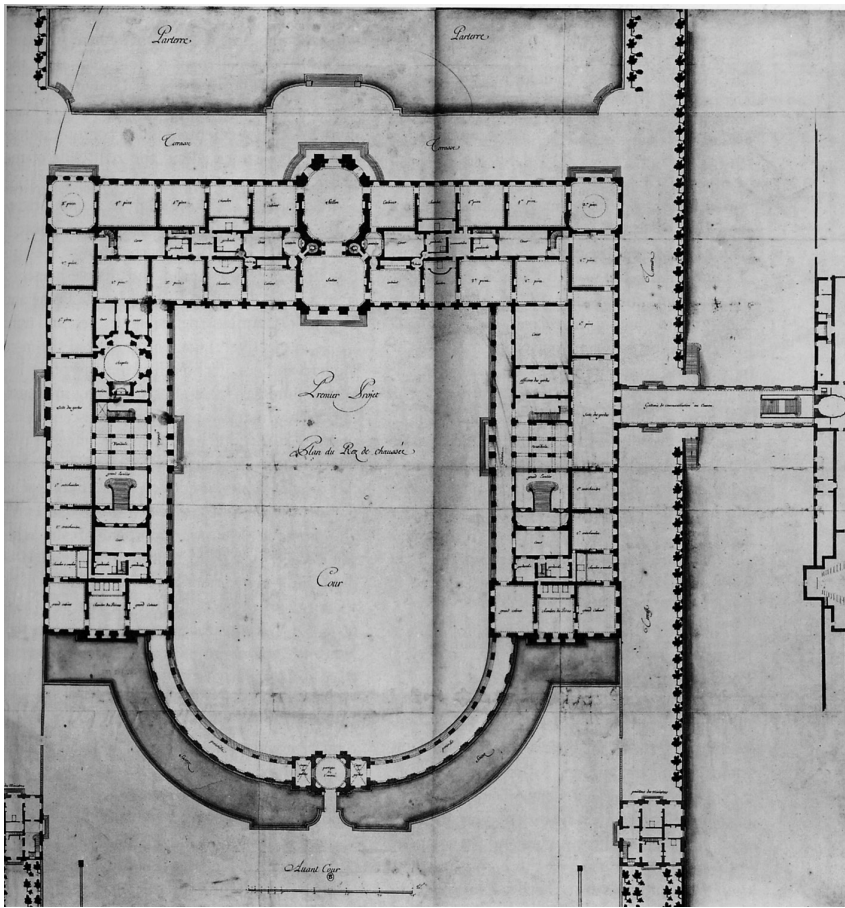


20 Robert de Cotte, Premier projet pour le Buen Retiro, 1712-15, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes



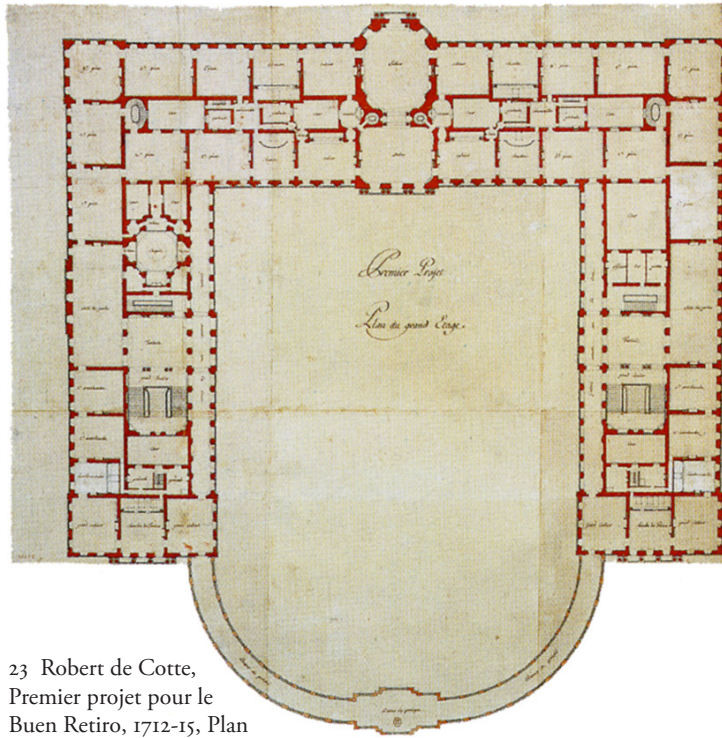
21 Robert de Cotte, Premier projet pour le Buen Retiro, 1712-15, Paris, BNF, Cab. Est., section longitudinale avec la galerie entre Cason et Palais, façade principale, élévation façade du jardin

« On arrive de chaque côté au palais par le milieu des aisles à chaque appartemens par un vestibule décoré de colonnes qui conduit au grand Escalier à triples rampes dont les marches sont grandes et douces avec des palliers ou repos qui arrivent à un vestibule au grand étage qui distribue aux appartemens de leurs Majesté, composé chacun d'une grande salle des gardes, sept grandes pièces de suite servant de salles et d'antichambres pour arriver aux Chambres de L.M.C., deux grands cabinetz, un oratoire, un endroit pour la chaise de commodité



22 Robert de Cotte, Premier projet pour le Buen Retiro, 1712-15, Plan du rez de chaussée, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes

et plusieurs garderobes, le tout ayant leurs dégagements avec des escaliers particuliers, chaque apartemens, l'un exposé au nord et l'autre au midy ont tous leurs commoditez et communications, y ayant observé les enfilades, la régularité, et tout ce que l'art peut donner de correction. Ces quatre apartemens se joignent par deux sallons qui ont la mesme exposition, et ne sont séparés que par quatre colonnes qui portent une tribune pour la musique qui sera entendüe des deux également, et les musiciens auront leurs entrées particulières par une rampe d'escalier qui descendra de l'attique, et qui n'a nulle communication aux apartemens de L-M-C- J'ay placé la chapelle très proche des chambres de L-M. On entre à la tribune particulière qui est en face de l'autel, par la pièce qui précède la chambre, avec d'autres petites tribunes à côté en cas d'incommodité, il y a encore d'autres tribunes sur les côtés, l'une pour la musique ayant son entrée par les galleries ouvertes du côté de la cour, et l'autre vis-à-vis pour les



23 Robert de Cotte,
Premier projet pour le
Buen Retiro, 1712-15, Plan
du grand étage, Paris, Bibliothèque
nationale, Cabinet des estampes

seigneurs ayant son entrée par la salle des gardes. Les apartemens du Prince des Asturies et des Infans sont placez au bout des aisles ayant leurs entrées par la salle des gardes, et leurs sorties par les galleries ouvertes du côté de la cour avec les logemens pour les Gouverneurs, des garderobes et des commoditez qui conviennent, qui ont leurs entrées et dégagemens, et escaliers particuliers. [...]

Le rez-de-chaussée est distribué comme le grand étage n'étant point informé de la destination, ayant formés des galleries ouvertes du côté de la cour pour la communication et dégagemens des apartemens, et pour la commoditez et ornemens d'un grand Palais, et qui donnent l'entrée à la chapelle aux gens de la Cour y ayant observé des sacristies, il me reste à scavoir sy tout le rez-de-chaussée sera voûté pour donner plus d'épaisseur aux murs⁹⁴. »

Au niveau de l'exécution et de la disposition, les pavillons rappellent Marly. L'organisation des deux étages est identique (ill. 23), et seules les grandes cages d'escaliers indiquent le prestige particulier du bel étage.

94 Bib. Nat., Estampes, Hd 135b-1019,29 (Mémoire de Robert de Cotte pour les projets du Buen Retiro, 1714-1715).

La symétrie axiale absolue, mise à part la chapelle royale encastrée (avec sa coupole), renvoie aux foyers jumeaux occupés par le roi et la reine⁹⁵. Les deux appartements comportent une salle de gardes, sept grandes salles et antichambres en enfilade qui aboutissent à la chambre à coucher du roi, deux grands cabinets, un oratoire ainsi qu'une pièce pour la chaise de commodité et plusieurs petites annexes, des locaux de service dont la sortie se fait systématiquement par des escaliers latéraux.

Avec leur suite de pièces, des plus officielles aux plus privées, ces appartements sont alors conformes à ceux que l'on retrouve dans les maisons royales européennes. La particularité espagnole reste toutefois intacte. Dans l'aile principale, les chambres sont doublées vers l'intérieur et vers l'extérieur, présentant un double point de vue côté cour et côté jardin. Le lit est toujours placé derrière une balustrade. Entre les enfilades organisées de manière parallèle se trouvent les petits locaux de service accessibles des deux côtés : garde-robres, lieux d'aisances, escaliers de service et corridors.

Dans sa monographie sur de Cotte, Robert Neumann a identifié cette construction à trois ailes comme une tentative pour parvenir à l'archétype d'un palais Bourbon, avec Versailles comme point de départ pour déterminer la disposition du vestibule et de l'escalier sur l'axe central des ailes latérales, et les enfilades symétriques des appartements d'Etat côté jardin. Le plan de Versailles est incohérent en raison de l'histoire de sa construction. Mais l'utilisation par de Cotte d'escaliers à rampes sur le modèle d'un escalier de style impérial, comme l'avaient élaboré Antoine Le Pautre dans ses collections de plans et François Mansart dans ses projets pour le Louvre, exclue néanmoins un développement logique. Au moment où les Tuileries furent transformées en résidence entre 1664 et 1667, avant le déménagement pour Versailles, Le Vau construisit un escalier semblable qui menait à l'appartement de Louis XIV. Hardouin-Mansart projeta également un tel escalier pour les anciens châteaux de Chantilly (1687, non réalisé) et Saint-Cloud (1688, réalisé)⁹⁶.

Pour le Buen Retiro, de Cotte refusa la situation exposée de la chambre à coucher de Versailles ainsi que les dimensions de la galerie des glaces. La qualité du Buen Retiro consiste dans la suite et les antichambres doublée. Au centre de l'édifice se trouvent deux pièces officielles, le hall rectangulaire et le salon à l'italienne qui, avec leur coupole donnant sur les jardins, rappellent Vaux-le-Vicomte.

95 Cela appelle une comparaison avec le château de Schleissheim, et étant donnée l'activité internationale de de Cotte – il travaillait parallèlement au Buen Retiro pour le régent bavarois et l'archevêque de Cologne –, il est en effet possible de parler d'une internationalisation et d'une certaine stérilité des différentes solutions.

96 Voir *Jules Hardouin-Mansart – 1646-1708*, sous la direction d'Alexandre Gady, Paris, 2010.

L'élément le plus surprenant est sans doute le doublage des antichambres, des chambres et des cabinets, aussi bien au rez-de-chaussée qu'à l'étage principal. Grâce à cette disposition, le roi et la reine disposaient chacun de quatre appartements, une nécessité liée aux particularités de la cour espagnole. Dans une lettre du 7 janvier 1715, de Cotte explique cette pratique qui prévoyait d'aménager les appartements du rez-de-chaussée et du côté nord pour l'été, ceux de l'étage et du sud pour l'hiver, ce qui évitait les déménagements temporaires. Cette disposition permettait par exemple d'habiter du côté nord en été et d'investir parallèlement le côté sud comme appartement d'Etat et pour les besoins du cérémonial⁹⁷. Orry, lui, écrivit le 7 janvier 1715 : « Vous me demandés si L.M.C. logeront au rez de chaussée ou dans l'étage au dessus, je vous laisse à en juger en vous observant que l'usage en Espagne est de loger en été dans le rez-de-chaussée pour y trouver du frais, et en hyver dans les estages au dessus⁹⁸. »

Alors qu'à Versailles la chambre à coucher du roi était précédée d'une pièce d'attente, de la grande antichambre ou du salon de l'œil-de-boeuf, de Cotte prévoit sept antichambres pour chaque enfilade, ce qui marque une différence essentielle dans le cérémonial. A la cour de France où l'on fait attendre tous les visiteurs dans la même pièce avant de leur accorder l'accès à l'appartement de parade, il existe à peine une différence hiérarchique dans la disposition des pièces. La chambre à coucher constitue le centre du cérémonial ; le grand cabinet sert au Conseil, ne constituant plus par conséquent une partie privée de l'appartement.

A partir de 1548, le modèle bourguignon prévient en revanche la répartition des membres de la cour en un grand nombre de groupes hiérarchisés auxquels étaient attribuées certaines positions à l'intérieur de la suite des chambres. L'accès à la chambre à coucher et aux cabinets était interdit à tout le monde, mis à part aux personnes disposant des plus hautes charges et des membres de la famille. Si Philippe V resta fidèle au modèle espagnol contre la volonté manifeste de Louis XIV, cela ne s'explique pas seulement par son caractère introverti et son goût pour la solitude.

Orry ne donne aucune indication sur les fonctions attribuées aux pièces, mais de Cotte était certainement au courant de la réalité que pratiquaient les différentes cours. Connaissant les anciens plans du Buen

97 Voir au sujet de la lettre de de Cotte : Bib. nat., Estampes, Hd 135b, 1019. A propos des appartements d'été et d'hiver qui allaient ensuite jouer un rôle important dans l'utilisation et la conception des logements dans le Nord, voir également la contribution dans ce volume sur le château de Brühl. Pour l'Alcázar, voir Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, 1986, p. 23. Ce sujet, un topos de la théorie de l'architecture depuis *De re aedificatoria* d'Alberti (1452), fait non seulement partie de la pratique architecturale des villas italiennes, il est également repris en France par Louis Savot (*L'architecture française des bastimens particuliers*, Paris, 1673) ainsi que dans le *Cours d'architecture* de D'Avilier.

98 Cité d'après Bottineau, 1993 (note 10), p. 267.

Retiro et de l'Alcázar, de Cotte parvint, dans son premier projet pour le Buen Retiro, à insérer les exigences du cérémonial espagnol dans une enveloppe d'apparence Bourbon. Sa solution tint alors compte de la séparation stricte entre l'espace privé et l'espace public. Il augmenta le nombre d'antichambres pour que le cérémonial espagnol dispose de la place nécessaire. En même temps, l'organisation parallèle des appartements privés, qui en quelque sorte tournent le dos aux appartements d'Etat, offre, avec un plus grand nombre de suites, une meilleure commodité. Pour faire certaines concessions, les façades de de Cotte proposent des réminiscences de Versailles, avec en particulier le soubassement et l'attique rustiqués du côté jardin. Par ailleurs, l'ordre colossal, la disposition des fenêtres et les pavillons du Retiro rappellent les ailes est et sud du Louvre. L'élément le plus saisissant, la coupole, fait penser au pavillon de l'Horloge de Lemercier. On peut évoquer une multitude de réminiscences : la façade sud de Le Vau de 1661, les Tuileries du même architecte en 1664, mais aussi le projet d'Hardouin-Mansart pour la cour de marbre (grand dessin de 1678) avec son dôme à l'impériale. Le plan I fait notamment référence au péristyle et aux fossés en arc-de-cercle du Trianon. L'alternance entre les places et les cours à Versailles, et la disposition des deux escaliers dans les ailes latérales, la future évolution en direction des appartements, ainsi que l'orientation de ceux-ci vers la cour et le jardin, frappent par leurs points communs. Les cours vitrées conçues par Le Vau qui éclairent les cabinets particuliers semblent adoptées par de Cotte. La galerie en revanche est absente et se trouve remplacée par deux salons communicants dont l'ouverture vers le jardin rappelle davantage Vaux-le-Vicomte. Il s'agit dans l'ensemble d'une application stéréotypée d'un grand nombre de modèles, avec pour résultat une cour principale inspirée de Marly ou une façade de jardin que de Cotte allait employer plus tard à Würzburg (1723). Les projets de de Cotte pour le château de Max-Emmanuel à Schleissheim ou pour le château de Bonn habité par son frère, Joseph-Clemens, déclinent les possibilités contenues dans le premier plan de Retiro.

Nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses quant à la raison pour laquelle le premier projet de de Cotte ne réussit pas à s'imposer. Toujours est-il que la nouvelle conception de l'architecte doit être interprétée comme une rupture radicale avec le projet que l'on pourrait en quelque sorte qualifier de Bourbon⁹⁹. De Cotte avait ajouté des explications

99 Quelques questions fondamentales restent sans réponse : ainsi celle de savoir s'il existe une « constellation versaillaise » (Pérouse de Montclos) ou une constellation à l'italienne, celle de connaître le type de construction d'une résidence Bourbon, mais aussi celle de savoir si l'attribution d'un système décoratif indépendant peut être envisagée pour de Cotte. Kimball pense pouvoir attribuer ce schéma à Pierre Lepautre qui trouve un nouveau style sous la direction de Hardouin-Mansart, en 1699. Et en effet, ce style ici employé par de Cotte s'observe en tout lieu à partir de 1710 : à Paris, en province, mais aussi à Bonn et, en l'occurrence, à Madrid.

détaillées aux deux variantes d'un nouveau projet, intitulées *Mémoires instructives pour accompagner le nouveau projet pour un palais que S.M.C. veut faire bâtir au Buen Retiro*¹⁰⁰. Si Bottineau définit les plans comme une « adaptation d'un palais à la française aux habitudes de vie locales », cela concerne surtout le premier projet de de Cotte¹⁰¹.

Le deuxième projet pour le Buen Retiro

«[...] De l'autre côté en cimetrie ce sont des cours environnées de batimens de mesme pour les écuryes de la Reine avec la mesme quantité de chevaux [...] j'entre sou un portique qui conduit à droite et à gauche, sous des péristilles de colonnes qui forment la cour; le corps du Palais est un quarée parfait de 58 toises sur chaque face : on entre par le milieu dans un vestibule salle et salon octogone qui fait le milieu de tout sens, le grand escalier se présente en face de l'entrée, montant aisément par trois Rampes et arrivant dans un pareil salon octogone qui distribue à droite et à gauche aux quatre grands apartemens de L.M. deux qui se joignent au midy un sallon, et les deux autres au nord du mesme, à la réserve que celui exposé au midy entre sur la tribune de la chapelle; j'ay joint d'autres tribunes aux côtez pour la musique et les seigneurs, le sallon au nord se communique à une salle pour les Dames du Palais, qui a son entrée et sortie par le sallon octogone, et ces quatre apartemens ont leurs cabinets, oratoires, garderobes, chaises de commoditez, et escaliers de dégagemens particuliers; j'ay placez d'autres escaliers qui montent de fond à l'attique à un corridor qui fait la ceinture du bâtiment; le tout est éclairé et dégagé par des cours intérieurs pour la commodité du service.

Les apartemens du rez-du-chausée sont distribuez de mesme qu'au grand étage pour loger les Princes et officiers qui y sont attachez avec la chapelle de plein pied. [...]

Les jardins sont disposez à peu près de la mesme facon qu'au Premier Projet, à la réserve que je n'ay pas poussé ses extrêmités aussy loin, j'ay cru que cette idée pourroit convenir en Espagne, étant d'une facon régulière et aisée.

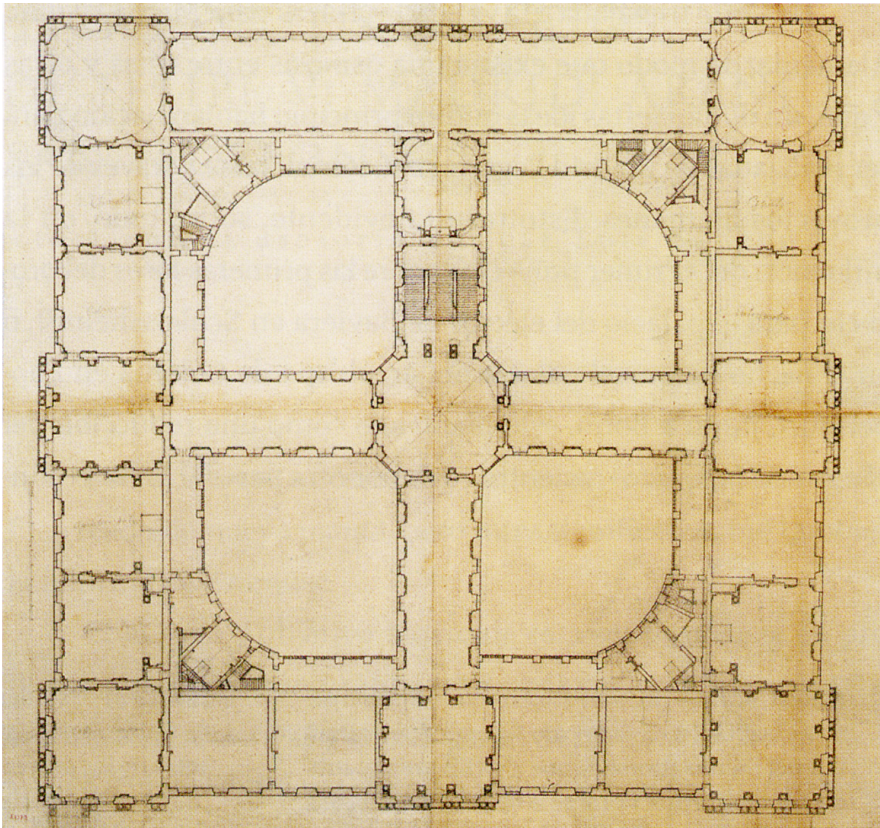
J'ay fait la Facade du côté de la cour, les quatre sont pareilles, dans le mesme goust, et le mesme esprit qu'au premier projet, avec les mesmes hauteurs d'étages avec un profil de tout ce bâtiment où l'on voit la coupe des sallons qui font la jonction des quatres apartemens,

¹⁰⁰ Bib. nat., Estampes, Hd 135b, 1019, 29.

¹⁰¹ Bottineau, 1993 (note 10), p. 267.

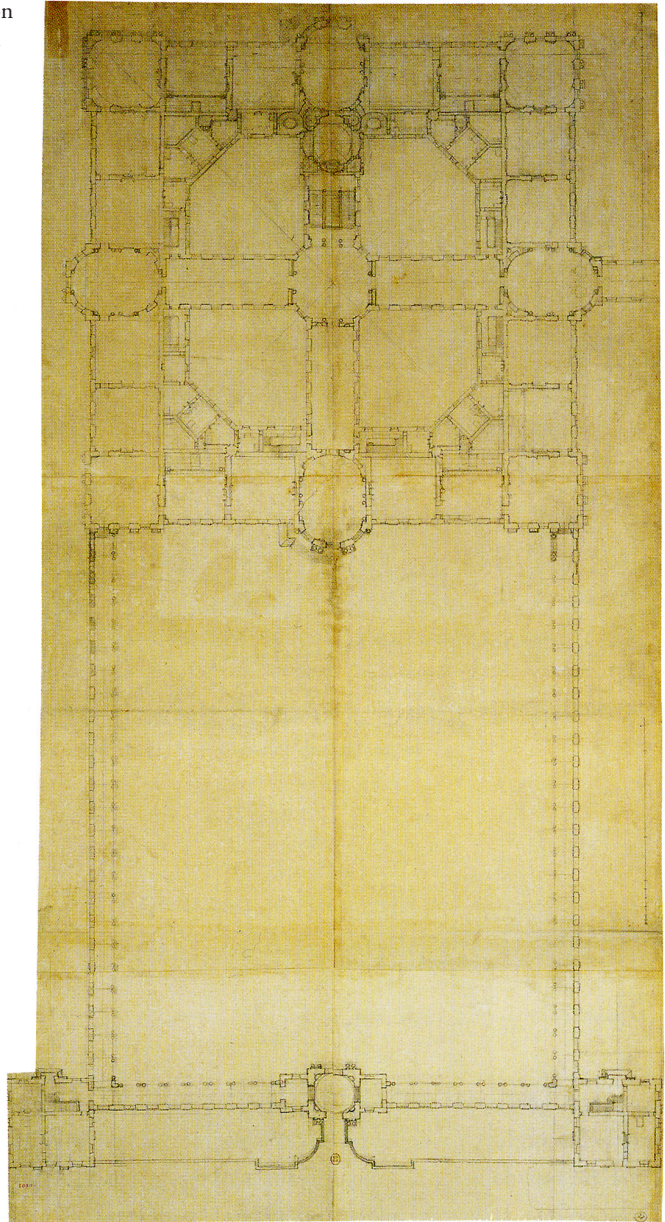
le sallon octogone au milieu de tout, le grand escalier, la chapelle, les salles, et vestibule.»

C'est tout au plus par son orientation et sa structure fonctionnelle que le deuxième projet ressemble au premier (ill. 24, 25). Avec un pavillon d'entrée, un axe principal à travers la cour d'honneur ou à travers la galerie couverte de la cour, la croix centrale insérée dans un carré permet à nouveau une disposition souple et double, avec son alternance entre nord et sud, rez-de-chaussée et premier étage. Par un escalier, on accède depuis l'octogone central à sa réplique architecturale à l'étage supérieur. Là s'ouvrent à droite et à gauche quatre grands appartements qui mènent respectivement au sud comme au nord vers les salons ovales. Au centre se situe la chapelle royale du premier étage. Alors que les appartements d'Etat sont orientés du côté jardin, le cercle intérieur contient une multitude de locaux de service. Les salles de gardes ovales à l'est et à l'ouest se trouvent entre la suite constituée chaque fois de trois antichambres, devant la chambre à coucher et le cabinet.

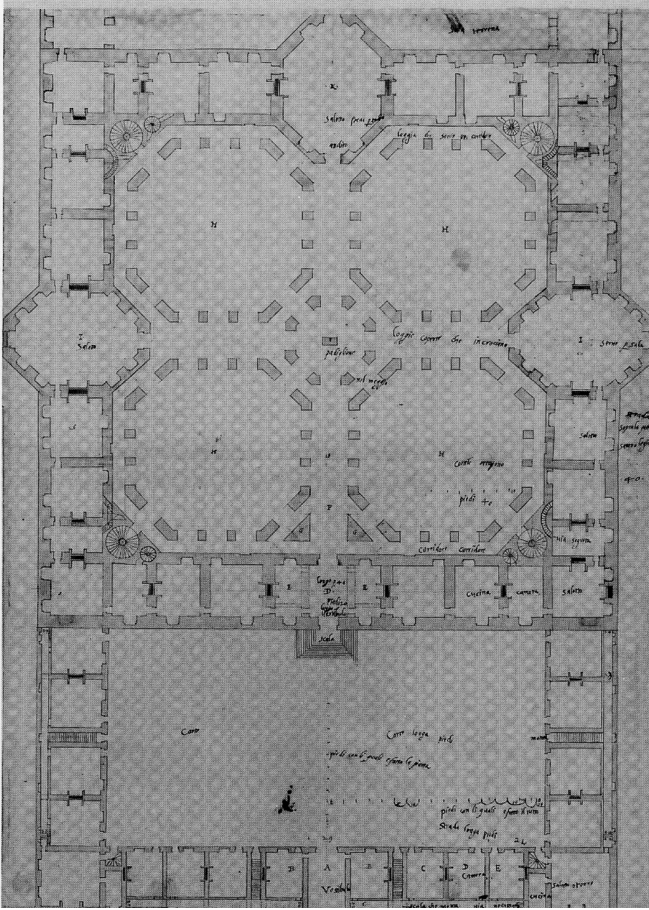


24 Robert de Cotte, Deuxième proposition pour la réforme du Palais et des jardins du Buen Retiro, 1712-15, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Premier étage

25 Robert de Cotte, Deuxième proposition pour la réforme du Palais et des jardins du Buen Retiro, 1712-15, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, Rez de chaussée avec cour principal



L'élévation latérale découvre la coupole au-dessus de l'octogone central auquel s'ajoutent, à droite, l'escalier et la chapelle. Avec le motif clé du bâtiment de plan centré, avec quatre façades identiques, quatre cours intérieures et l'église au centre, cette solution semble être l'antithèse espagnole du premier projet. Si celui-ci était encore concevable comme projet Bourbon, de Cotte propose ici une maison royale qui, si l'on veut chercher un équivalent français, rappelle davantage la construction de Chambord avec sa disposition carrée et ses salles partant du milieu



26 Sebastiano Serlio,
Villa for a King, ms. architettura,
Livre VI, Avery Architectural
& Fine Arts Library,
New York

de l'escalier central¹⁰². Mais le plan, avec la coupole dans l'axe, correspond au projet type prévu par Sebastiano Serlio pour un palais royal (ill. 26). D'une part, ce recours tient compte de la tradition du bâtiment de plan centré italien; d'autre part, il s'inscrit dans un débat théorique au sujet du château rectangulaire déduit du modèle Renaissance, préconisé par l'académie royale d'architecture et également présent dans le *Premier livre d'architecture* de Jacques Androuet du Cerceau. Le plan d'Hardouin-Mansart pour le pavillon du roi à Marly décline cette idée. Mais retenons surtout que le deuxième projet correspond au modèle espagnol traditionnel du château-fort, modèle caractérisé par la symétrie, par un grand nombre de cours intérieures et par des tours d'angle massives. Il s'agit du style de construction de l'Escorial qui, en tant qu'exemple le plus en vue, allait lui-même influencer Libéral Bruand à

102 Les travaux pour Chambord – lors de son voyage pour l'Espagne, Philippe y fait escale en 1700 – furent achevés par Louis XIV en 1682 et devinrent un sujet de discussion à l'Académie d'architecture en septembre 1697.

l'Hôtel des Invalides. En 1703, les participants aux séances de l'Académie royale d'architecture à Paris se penchent à plusieurs reprises sur les plans de l'Escorial, mais également sur ceux de l'Alcázar (plan Verger) avec sa juxtaposition inhabituelle de la chapelle et de l'escalier.

Le plan en forme de croix du deuxième projet s'inspire également de plusieurs modèles. Bottineau parle d'une transformation de Marly¹⁰³, établit un parallèle avec Poppelsdorf (1715) et fait même référence au projet d'une nouvelle construction à Versailles de Ange-Jacques Gabriel après 1763. Il me semble avant tout essentiel de mettre en relief à quel point la solution déjà confirmée en Espagne doit être interprétée comme une rupture avec le style français et un rapprochement avec la tradition architecturale espagnole. Des difficultés financières, le mariage de Philippe avec Isabella Farnèse de Parme¹⁰⁴, ainsi que l'exil de la princesse des Ursins en décembre 1714, contribuèrent sans doute à l'échec des projets. Orry démissionna de son poste l'année suivante. Il est tout à fait possible de voir dans les projets de de Cotte pour le Buen Retiro le point de départ de ce que réalisera Vanvitelli à Caserta. Ce palais royal napolitain fut construit par Charles III, fils aîné de Philippe et de sa deuxième épouse.

Changement de paradigme : l'Italie

A partir de 1715, c'est l'Italie, avec Rome et Parme, qui deviennent des références dominantes à la cour d'Espagne. En février 1715, d'Aubigny écrit à Torcy : « Ceux qui ont le moins de pénétration, comme ceux qui en ont le plus, voient clairement, dans la situation où sont les choses, que le roi d'Espagne, livré à la reine par un principe qu'on ne peut que louer, va donner sa confiance à des Italiens, qui en abuseront¹⁰⁵. » Elisabeth Farnèse, le ministre Alberoni¹⁰⁶ et le mariage des enfants avec

¹⁰³ Cf. p. 271.

¹⁰⁴ Elle épousa Philippe V le 16 septembre 1714 et hérita du duché de Parme et de la propriété de famille à Rome (Palazzo Farnese, Villa Farnesina et les collections farnésiennes). L'union du roi avec cette personne très cultivée et intéressée par l'art, suscite non seulement un intérêt politique plus marqué pour les territoires italiens, mais symbolise aussi une césure quant à l'orientation du goût artistique. A propos de son sens esthétique influencé par l'Italie, voir Giuseppe Bertini, « La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma », dans cat. exp. Madrid, 2002 (note 10), p. 417-433.

¹⁰⁵ Cité d'après Bottineau, 1993 (note 10), p. 327.

¹⁰⁶ Giulio Alberoni, d'abord au service du duc de Parme, accompagna en Italie le commandant de l'armée française, le duc de Vendôme, pendant la Guerre de Succession en 1706 à Paris, puis en 1711 jusqu'en Espagne. Après sa mort, il devint le représentant de Parme à Madrid, et il réussit, en 1714, à arranger le mariage de Philippe V avec Elisabeth Farnèse. On peut envisager la chute de la princesse des Ursins, jusqu'alors très influente, comme consécutive à cette alliance. D'abord promu conseiller de la reine, Alberoni fut ensuite nommé ministre de la Justice en 1717 après avoir été élevé au rang de cardinal par le pape Clément XI. Il entreprit sa mission avec les mêmes arguments que l'on avait utilisés quelques années plus tôt à Paris : mettre de l'ordre dans les finances afin de soutenir l'autorité du gouvernement.

la Maison d'Autriche traduisent la nouvelle orientation de la cour espagnole.

L'influence française dans le domaine de l'art reste alors intacte en ce qui concerne les jardins, les fontaines, les parterres, les statues en plein air et le portrait (Rigaud) ; elle se perd en revanche dans les domaines de l'architecture et du décor intérieur¹⁰⁷.

Que reste-t-il alors de la nouvelle conception de l'étiquette promue par les Bourbons ? Le changement de cérémonial qu'avait désiré madame des Ursins est à nouveau remis en question lors de son départ. Il est immédiatement à l'ordre du jour de réintroduire l'étiquette de l'époque de Charles II, puisque la nouvelle variante avait conduit à un mélange problématique de tous les courtisans en dehors des cérémonies officielles. Dans ce débat, il faut peut-être suivre Bottineau et faire la différence entre la production artistique d'Etat et les prédilections personnelles du roi. Ardemens domina l'architecture jusqu'à sa mort en 1726 en supervisant les principales activités de construction dans la capitale où se rencontrent les traditions de la Castille et de l'Andalousie. En raison de plusieurs siècles de relation entre l'art espagnol et l'Italie, l'influence française ne pouvait être qu'un intermède qui devait, à long terme, se manifester dans un faible nombre de réminiscences d'ordre décoratif, par exemple chez Pedro de Ribera. Quant aux projets de de Cotte, on peut supposer que tous les plans sont parvenus jusqu'à Paris.

107 Dans la peinture où l'influence française se manifeste en effet de manière plus durable, les tableaux de Michel-Ange Houasse, Jean Ranc et L. M. Vanloo montrent des décors intérieurs tout à fait comparables à ceux de Versailles. Sur les instructions de Carlier, des objets de décoration à la française seront confectionnés jusqu'en 1717, par des artisans madrilènes pour la plupart. Hormis les nombreuses influences italiennes, il convient de relever que, dans les domaines de la sculpture et du jardin, les modèles français restent prépondérants, sinon exclusifs (par exemple à La Granja après 1715, avec les sculptures de René Frémin, Jean Thierry, Guillaume Offement, à Fuencarral non loin du Pardo, et à Aranjuez). L'affinité pour le goût français s'exprime alors surtout dans la commande de meubles chez Charles Boule, en 1713. Il a déjà été signalé à plusieurs reprises que Philippe approuvait le goût de son père, notamment pour Jean Bérain I^{er} dont les projets de décoration avaient été essentiels pour la formation esthétique de Louis XIV. Il faut effectivement noter que le régent espagnol souhaite conserver le mobilier et les objets de décoration après la mort de Louis XIV. Un grand nombre d'objets (une table-bureau en écaille, des commodes, des guéridons, des lustres et des miroirs, des bronzes et des sculptures en cristal, des meubles en bois sculpté et doré, vingt-trois fauteuils et soixante-dix tabourets, deux pendules de Gilles Martinot et bien d'autres) arrivèrent à Madrid en 1716. A juste titre, cela peut faire penser au grand cabinet du dauphin à Versailles installé au début des années 1680, mais rappelle également le cabinet du château de Meudon avec sa décoration dans le style bérainesque. Il est sans doute plus justifié d'y voir une sorte de spleen nostalgique qu'une passion de collectionneur nourrie par des motifs politiques ou iconographiques. Peut-être les projets de Robert de Cotte s'inscrivent-ils sous ce même angle, étant donné qu'il propose, surtout en comparaison des projets réalisés pour Bonn, des solutions plutôt passées de mode à l'aube du Rococo. Par rapport au côté décalé du décor pour l'Alcázar, Retiro ou La Granja, Junquera parle alors du « goût retardataire du roi » – en 1735-1736 Manuel Francisco Fernandez fabrique encore trois tables à manger d'un type appelé à Madrid « mesa de comer a la francesa », et en 1735 Juarra utilise encore des projets qu'il avait développés lui-même pour Turin en 1718, par exemple avec des meubles du Gênois Bartolomeo Stecchone pratiquement identiques à ceux qui ont été confectionnés en 1715 pour la cour de Turin ; voir aussi Junquera, 1995 (note 61).

Parmi les ouvrages envoyés depuis la capitale française, les bibliothèques espagnoles révèlent peu de traités importants en termes d'histoire de l'art. Le baroque espagnol entretient son « langage national ».

La destruction de l'Alcázar au cours de la *nochebuena* du 24 au 25 décembre 1734 marque alors une rupture nette. Le 13 décembre, la famille royale avait encore visité l'appartement neuf nouvellement décoré par Ranc et donnant sur la façade du parc¹⁰⁸. Le même genre de décor se retrouve dans l'aménagement réalisé par Filippo Juvarra pour La Granja¹⁰⁹ !

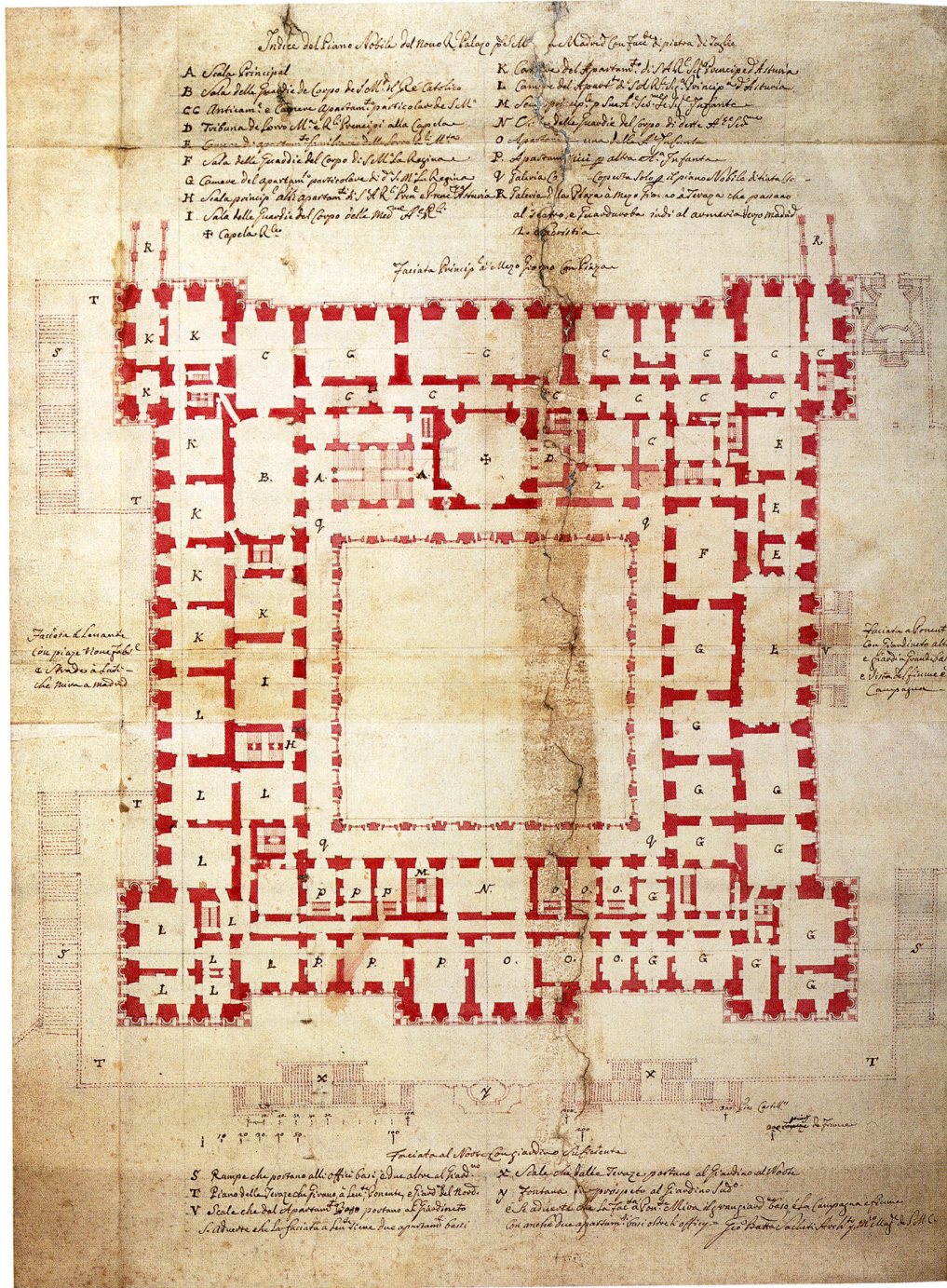
La question de la reconstruction nécessitait une décision de principe. La recherche d'un architecte de renommée internationale menait obligatoirement en France ou en Italie. A cette époque, Ange-Jacques Gabriel avait remis ses plans pour la reconstruction de Rennes et de la place royale de Bordeaux. Peut-être avait-on également pensé à Germain Boffrand qui travaillait pour le duc de Lorraine sur les projets du palais ducal de Nancy et des châteaux de Lunéville et La Malgrange. Il eût aussi été possible de reprendre les plans de Robert de Cotte de 1715. Mais c'est de Cotte lui-même qui, à la fin de 1734, céda son office de premier architecte à Ange-Jacques Gabriel avant de s'éteindre l'année suivante. En effet, la Direction des bâtiments du roi était *a priori* convaincue d'un choix en faveur d'un architecte français. Quoiqu'il en soit, la cour espagnole préférait la manière italienne, sans doute en raison d'une prédilection de la reine qui n'était certainement pas sans importance.

Le 31 décembre 1734, l'ambassadeur espagnol à Turin, le marquis de Sada, apprit le souhait de Philippe V d'attribuer la commande à l'architecte italien qui avait érigé la cathédrale de Lisbonne et travaillait alors au service du roi de Sardaigne. Charles-Emmanuel III approuva. Juvarra, l'un des plus grands architectes italiens de renommée internationale, arriva le 12 avril 1735 à Madrid et se mit au travail. Il mourut huit mois plus tard, le 31 janvier 1736. Le projet qui procédait d'un modèle en bois fut repris par José Pérez, assisté d'un jeune sculpteur français, Robert Michel.

Juvarra avait déjà entièrement conçu deux pièces de l'appartement : la chambre du lit et le *salón de las empresas del rey* avec un programme pictural exécuté par les maîtres français et italiens les plus renommés. La chambre du lit, située dans l'aile sud de l'étage principal, rappelle la conception du cabinet du palais royal de Turin. A travers les grands formats de Solimena, François Lemoyne et Andrea Casale, le *salón de las*

108 La peinture de Jean Ranc, *La familia de Felipe V*, 1722/23, Madrid, Museo del Prado, donne une bonne impression du décor d'inspiration versaillaise en 1675 : lambris de marbre, ornements de bronze doré, niches, pilastres. Un décor du même style encadre les peintures de Houasse.

109 Au sujet de Juvarra, voir Antonio Bonet Correa, « Filippo Juvarra y España », dans Bottineau, Osorio-Robin, 1995 (note 1), p. 107-122.



27 Giovanni Battista Sachetti, *Projet pour le nouveau palais royal de Madrid*, 1748, Archivo general de Palacio, Madrid, Patrimonio Nacional

empresas del rey, positionné dans l'axe de la nouvelle façade, célèbre les prouesses d'Alexandre et de Philippe.

Ce n'est sans doute pas la mort de l'architecte qui, en 1736, empêcha l'exécution de ce plan monumental. Le palais, dont les côtés mesuraient quatre-cent-soixante-quatorze mètres, était structuré par vingt-trois cours et centré par une coupole; il fut réduit dans ses dimensions par l'élève de Juvarra, Juan Bautista Sachetti (ill. 27), qui revint à une construction fermée à quatre ailes avec des façades identiques de chaque côté, sans renoncer à l'inspiration de Juvarra et à son hommage au projet du Bernin pour le Louvre. Le nouveau Palacio Real, pratiquement terminé en 1764 pour l'installation de Charles III, représente la résidence la plus vaste d'Europe en termes de surface. Cette construction réintroduit le baroque romain dans une Europe très influencée par le modèle versaillais.